LAROUSSE

西方视觉艺术史

现代艺术

法国拉鲁斯出版公司授权出版

【法】埃蒂娜·贝尔纳／著
黄正平／译 董强／校译

1905-1945 L'ART MODERNE

吉林美术出版社

1500

年间的西方视觉艺术史……

© LAROUSSE/HER 1999
简体中文版授予吉林美术出版社出版发行
吉林省版权局版权登记号：07-2001-589

图书在版编目(CIP)数据

西方视觉艺术史／董强等译. －长春：吉林美术出版社，2002.7
ISBN 7-5386-1286-6

Ⅰ.西... Ⅱ.董... Ⅲ.美术史－西方国家 Ⅳ.J110.9

中国版本图书馆CIP数据核字(2002) 第030464号

西方视觉艺术史

当代艺术(L'ART CONTEMPORAIN)

原　　著／让-路易·普拉岱尔(Jean-Louis Pradel)
译　　文／董　强　姜丹丹
出版发行／吉林美术出版社(长春市人民大街124号)
责任编辑／华　鹏　胡春辉　李　丹
特约编辑／潘宏艳
封面设计／张亚力
装帧设计／朱　循　李　彤
技术编辑／赵岫山
印　　刷／深圳现代彩印有限公司
出版日期／2002年7月　第1版第1次印刷
开　　本／889×1194mm 1/32
印　　张／31.5 印张／套(4.5 印张／册)
印　　数／1-4,100 套

书　　号／ISBN7-5386-1286-6/J·993
定　　价／245.00 元／套(35.00 元／册)

西方视觉艺术史

当代艺术





西方视觉艺术史

当代艺术

让－路易·普拉岱尔／著
董　强　姜丹丹／译

LAROUSSE
吉林美术出版社

作者简介

让-路易·普拉岱尔(Jean-Louis Pradel)，艺术史专家、艺评家。他是《事件》杂志的艺术专栏作家，法国电视3台的《午夜俱乐部》以及法国电视2台的《俱乐部》节目的艺术专栏主持人，同时在国立巴黎工艺美院(ENSAD)教授现代艺术。作为《国际艺术杂志》与其它许多报纸、杂志的长期合作者，他出版了二十多部著作，其中包括《玛拉西协会》(P.-J.奥斯瓦尔德出版，1977年)，《法国绘画》(罗贝尔出版，1983年)，《82年艺术》与《83-84年艺术》(在全世界许多国家同时出版)，《让-米歇尔·威尔默特(J-Michel Wilmotte)》(Le Moniteur 出版社，1988年)，《扬·凯尔萨莱(Jann Kersalé)》(Bàs出版社，1990年)，《朱利欧·勒帕尔克》(塞威尔尼尼[Severgnigni]出版，米兰，1996年)和《考拉伊奇(Koraïchi)》(Sinbad/Actes Sud出版社，1999年)。他组织了许多现代艺术专题展览(1977年为巴黎现代美术馆重新开放而举办"日常神话之二"展，为悉尼第五届双年展举办"巴黎1984"展，在卢森堡公园博物馆举办上一次巴黎双年展"风格与混沌"，1987年在墨西哥城的塔马约博物馆举办的"Estruendos"展，1999年在塞纳河畔伊夫利城举办的《摩洛哥1999-2000，艺术之旅》)，但也有以画家为线索的展览(1981年在现代美术馆举办"罗伯尔·马拉瓦尔"展；1996年在巴黎Electra中心举办的"朱利欧·勒帕尔克的光线时期"展；或者"扬·凯尔萨莱，光与材料"展，1998年，东京)。

第1页：
吉尔贝特(Gilbert)**与乔治**(George)
《希姆(Him)》
(1985年，Antony d'Offay画廊，伦敦)，
摄影：©该画廊/T

第2页：
卡尔洛·斯卡尔帕(Carlo Scarpa)
威尼斯建筑学院
(1966-1972年)。
摄影：©Klaus Frahm/Contur

目　录

前言 6

● *西·特温布利(P7)*

二战之后(1946—1961年) 12

巨人们(P12)

各派纷呈　眼花缭乱(P15)

欧洲的复兴(P22)　非常"现代"的50年代(P26)

纽约的大熔炉(P31)

对新的空间的征服(P36)　波普艺术(P38)

另一个20世纪的开始(P50)

● *让·杜布菲(P16)*

● *弗朗西斯·培根(P23)*

● *彼埃尔·苏拉日(P27)*

● *安迪·沃霍尔(P43)*

异彩纷呈的先锋派 52

活动艺术与视幻艺术(P53)

新现实主义(P59)

具象的复苏(P63)　超级现实主义(P69)

抽象的复兴(P72)

艺术及其对象(P78)

大地艺术(P84)

● *恩斯特·彼尼翁—埃内斯特(P68)*

世纪末的不确定性 86

世纪末的兼容并蓄(P88)

从雕塑到装置艺术(P89)

法国的具象派(P96)　纽约画界(P99)

德国的新表现主义(P102)　西班牙的苏醒(P107)

意大利的超先锋派(P112)

美术馆的艺术(P114)

建筑领域的成就(P118)　后现代主义建筑(P121)

设计(P126)

微不足道的假相(P128)

● *罗伯特·赖曼(P133)*

大事年表 137

参考书目 141

前　言

“最高贵的美不求以瞬间抓住人，不图立竿见影或媚人(这样反而会很快引起厌恶)，它只会润物无声地、慢慢地潜入人心，让人不知不觉地带上它，有朝一日在梦中再次发现它。它在长期地占了我们心灵的一席空间之后，终有一日会占据我们的全部，令我们为之感动，为之流泪，使我们的心充满了怀旧感。——而什么样的怀旧因见到了美而被唤醒？那是一种对美的怀旧：我们以为，那里面一定会存着许多的幸福，——然而不，那是个错误的想法。”

《人道，太人道了》　尼采　1878—1886年

20世纪下半叶的艺术是多样的、朦胧的、不断变化着的。它有很大的侵占性，超越于美丑之上。不管是近是远，它将自己的生命，甚至自己的苟延残喘，押宝在跟生活本身的冲突性的关联上。它成为变得越来越特殊的社会、文化、机构，特别是经济领域的掌中之物，比以往任何时候都要传播得快，传播得多，更民主化。20世纪下半叶的艺术占据了越来越广泛多样的公众的心，漫长的艺术史上以往的任何时期都无法与之相比。作为知识分子思考的对象、政治与金融的投机手段，它的多样性与它的影响使得再没有人可以无动于衷。有人为之喝彩，有人因之愤慨，不知掀起了多少回动刀动枪的大辩论！

一群审判者不分缘由地想把它压缩回原先传统意义上的位置，或者作为一种手艺的位置，但艺术依然不断地冲击事物的秩序，并改变着世界大舞台的纷呈。因此，它身上带有了越来越多的悖论，无视越来越强烈的矛盾性，做出越来越出轨的举动。它变得无以伦比地挥霍，以自身的丰富性打碎了美学范畴间的界限，破除了文化的种种高低贵贱之分。

今天，到处都是艺术。它再也不接受边界与界限。除了传统上属于美术的建筑、绘画、雕塑与版画之外，又加上了摄影、电影、设计、对新媒介的探索以及由50年代的“机遇剧”或者各种各样的“装置艺术”或“布置艺术”(安吉·莱齐亚[Ange Leccia]语)所带来的解放。艺术表达的手段大大增多，并相互交错。它们开放并更新了各种手段，去创造形式、观察世界，去解释作品及其规则，并预见它们在时间和空间之中可能产生的效果，跟人与物建立起了前所未有的交融性。因此，艺术虽然不再是大写的、崇高的艺术，不再具有权威性的准则，有些甚至还摆出“反艺术”的架式，却不断增加了对世界的把握，真正回应了世界的复杂性。

对20世纪下半叶的艺术无法给出一个总的定义。这一艺

西·特温布利(Cy Twombly)



《罗马》
(1964年，素描，纸上彩色铅笔，50×50cm。私人收藏)。线条处于文字与痕迹之间，时而折断、愤怒、隐去或自我强调；遵循的是一种个人内在的"地震仪"，以及对素描的盲目的记忆。雅克·德里达将这种文字定义在"省略与隐没"之间。由于画家对它的文化参照所做的处理，"这种文字中只剩下了一种趋向性，一种快捷性……它时而坠落，时而下起毛毛细雨，时而像倒伏的野草，时而又因无聊而被划去，似乎要使时间具有可见性，让人可以看到时间的震颤……"(罗兰·巴特语)
摄影：Di Meo画廊/T

西·特温布利1928年生于弗吉尼亚洲的莱克辛顿，他属于从二战之后马上出现的美国抽象表现主义中产生的一代艺术家。在1951—1952年间劳森伯格让他在云集了当时所有的纽约前卫的黑山学院担任客座，其中包括音乐家约翰·卡奇、舞蹈家兼编舞家麦尔斯·库宁汉姆(Merce Cunningham)、还有杰克逊·波洛克、德·库宁、巴耐特·纽曼、罗伯特·莫什威尔(Robert Motherwell)和弗兰兹·克莱恩(Franz Kline)等人。

在这一沸腾的环境中，自动写作成为一切大胆行为的源泉，也是从陈旧而且"有害"的形式主义的美学保守主义中有必要解放出来的途径。对西·特温布利来说，"今天，每一条线条都是该线条本身的内在历史的具体体验，它无需做出任何解释，它是它本身存在的结果。线条不必为别的什么做出解释，它是对它自身形成、完成的关注。"

从1957年起，他定居罗马。他的创作方法是创作大型的系列，在每一系列中，自传因素、对古典文化的参照，以及暗示性的引用摘句都被融入了同一种"文字"之中，这种文字有时是颤抖小心的，有时又十分大胆。起初是一些拘谨地挤在一起的、抽搐性的涂抹，后来变成了沸腾的狂热性的文字，再后来，节奏得到了控制，中间穿插了许多闪电般的线条。他常常是用炭笔、彩色铅笔、粉笔、记录笔或者油画颜料在纸上工作。他将确定与迟疑混合在一起，胸有成竹、意向明确的动作故意让位于偶然性，文盲式的符号跟一种极微妙的学究式的残骸共处，感情与强烈的欲望的痕迹在同一种文化场中并存。这种文化场表面上的匿名性给予艺术家不可遏制的自我以表现的广阔天地。这种自我将这一带有贵族性的作品远远地带离广时髦性，各种潮流或者地域性的画派之外。

术只满足于“当代性”，它的作品总量五花八门，前所未见。不管是建筑师诺曼·福斯特(Norman Forster)在香港设计银行时体现的透明与空灵；日本设计师仓又四郎为《欲望的街车》里的半透明的女主人公想像出的名为“白色小姐”的椅子，还是丹·弗拉文(Dan Flavin)设计的霓虹灯；还是托尼·史密斯(Tony Smith)的黑色立体，还是白南准(Nam June Paik)改装过的电视显像管；或是西·特温布利(Cy Twombly)在一面短短的墙上的涂抹中显示出的颤颤的线条，还是苏拉日(Soulages)的多屏画中的明亮的单色调；或者是理查德·巴基埃(Richard Baquié)重新设计的汽车机壳；抑或是沃尔夫冈·莱柏(Wolfgang Laib)采集的小量花粉；约纳坦·波洛夫斯基(Jonathan Borofsky)设计的巨大的木偶戏；还是雅尼斯·库耐里斯(Janis Kounellis)制作的在黑暗中发出笑声的马群；或者是杰夫·瓦尔(Jeff Wall)的一个明亮的幻灯片，都属于当代艺术。

自从印象派引人进入了决裂时代之后，对绘画主体与对象的怀疑、绘画笔触的重叠相加、对“制作过程”的呈现，以及对“既成品”的绘画性使用，使得艺术仿佛晕眩了。绘画空间的连续性被永久地打破了，从此四分五裂。

同时被打破的，是西方艺术史的一致性。由文艺复兴打开的窗口让人见到了虚空。绘画的物质性、确信性凸现出来，但同时带来的，是虚空的、非物质性的召唤越来越明显，于是就出现了上气不接下气的奔跑与竞赛。艺术家有了所有的权利，使用一切表现手段，打破了所有的禁忌，打乱了文化正常举止的规则和秩序，跨越了所有的界限，每天都在探索和征服新的领域。

从20世纪初开始，在勃拉克(Braque)与毕加索的粘贴画中就加入了外来的异体。一片画纸、一张晚报的碎片，都成了向日常生活借来的“现成品”。就像一下子蜂拥到了一个外国领土的移民一样，这一渎神性的闯入直指一种不再神圣的绘画的心脏。这种绘画向最遥远的文化、向“原始艺术”进行大胆的借用，并不断地开拓疆界，其目的是要使个人艺术表现的异质性跟宇宙之大混沌相一致。从此以后，就出现了一个无穷无尽的实验性场所。艺术家登上了经过激烈的搏斗而得来的自由的宝座，人们对他们的要求是：要么创造一切，要么就什么也不是。艺术家于是面临着充满危险的考验与尝试，只有靠韧性与毅力才能使他顶着风险，坚持到底。

右页：
“远离时代精神”艺术展一角
（包括**卡尔·安德烈**[Carl Andre]、**理查德·朗格**[Richard Long]和**理查德·塞拉**[Richard Serra]的作品。柏林，1988年）。策划展览人哈洛德·塞曼(Harald Szeeman)意在对6年前由克利斯多斯·约阿迟米德斯(Christos Joachimidès)和诺曼·罗森塔尔(Norman Rosenthal)在柏林举办的“时代精神”画展做出回应，以推动对80年代新表现主义绘画的“回归”。因此，在这里，跟时代精神相对立的，是这些大型的、沉静的、庄严的、谜一般的作品的超越时代性。它们被展示在一个废弃的火车站里，即原汉堡火车站，对这些毫无任何用途的作品的选择旨在表明当代艺术中的美是永恒存在的。
摄影：©H. Yamamoto/T
©ADAGP，1999

为了能够抑制住一种变得如潮水般狂野的创造性的泛滥，很快就出现了严厉的游戏规则。前卫和先锋艺术的游戏规则的一大特点，就是满足了一种历史进步的观点，但它的缺陷一望而知：它成为一种毁灭性的、不堪一击的市场集市般的闹剧。翻新节奏越来越快：十年，两年，一年，一季，就像时装更新一般频繁。艺术活动仿佛只从属于一种市场更新法则，其唯一的、霸道的命令，就是不断翻新出奇。

到处都是孰先孰后之争，以至于人们看不到整整一段不愿加入这种竞争机制的创造的历史。要知道，在这种竞争机制后面操纵的，是各种专断的正常化模式，以一些孤独的“创造者”的急躁、高傲与自命不凡为基调——有时则更是一些开发商的炒作！所以，不可避免地出现了这样一种情况：这种与时间赛跑的做法使得一些真正有预见性的、有革命性的人士不得不转向一些更为谦逊的目标，只满足于一些行政上的认可，或者甚至满足于像勒比纳(Lépine)奖那种伪竞赛的昙花一现的报偿。这一系列的现象最终在莫奈画大教堂一百年之后，由安迪·沃霍尔(Andy Warhol)划上了句号：在他那里，绘画不再与白天的光线相竞争，而是跟超市的光线比高下。他的具有工业制作性质的“工厂”，丝毫不加区分地制造出一系列的汤料罐头或者是名星肖像，电影或者是摇滚乐音



乐会；为一些少数的圈内人制造"轰动效应"；或者用同样的媒介操作手段去利用赶时髦的《采访》杂志；而这一切都受到了一种"作秀商业"般的宣传。

与此同时，被勒科比西埃(Le Corbusier)于1936年称为"没有边界的世界的首都"的纽约继承了悠久的艺术首都西移的传统：从雅典移到罗马，又从罗马转到巴黎，而巴黎则已被瓦尔特·本雅明(Walter Benjamin)限定为"19世纪的首都"。纽约的这种霸权虽然既绝对又短暂，但它的最大问题在于过度立足于一种狭窄的西方传统，过度地依赖于一个国家的强盛——这种强盛很快就因为越南战争而受挫。美国的超级强国的地位一旦受到冲击，它就无法继续阻止不可避免的衰亡。它的过度的热化最终毁掉了创造性。

即使在美国内部，也明显出现了西部海岸的竞争。世界的重心从此围绕太平洋而旋转。别的一些繁荣的大都市也变得非常活跃。而在宁静的沙漠之中，也出现了大地艺术或者像詹姆斯·图莱尔(James Turrell)的艺术。

而在美国之外，一切都已改变：南半球抬起了头；非洲摆脱了种族隔离以及殖民主义，它的艺术再度获得了现时性；东方不再是远离西方艺术舞台的一潭死水；远东地区异彩纷呈，中国与朝鲜开始反击日本的霸权。而在欧洲，就像在别的地方一样，所谓的"国际性风格"受到了地方性文化苏醒的冲击，面对愈演愈烈的世界化进程，每个民族追求自己的特性的呼声越来越高。

今天，艺术作品作为一种孤独的、永久的、无法定义然而又不可或缺的现象，比以往任何时候都使一些人害怕，因为它避开了一种大众社会的计划性。在这种大众社会中，集体的、静止的表现所体现的匿名性能让一些人安心，觉得舒适；使得个人主义成了一种幌子；或者作为不同常人的消费者而带来的一种个人乐趣。受到媒介传播的艺术舞台有点像飞机场内的免税商店一样，成为一种过境性场所。在这一安装了空调的地狱的光线的照射下，各种符合规格的产品吸引了一批有钱、有闲的阶层，他们随时准备按时代的趣味去投机，去获得一种文化的外在符号。真正获得艺术品已成为一种幻觉：摇摆于一时的中意与股市的暴涨暴跌之前，转瞬即逝，如过眼烟云；同时又加上了由各种神学话语、大型庆祝弥撒带来的社会效应；以及克里斯蒂或者索斯比等保证艺术品价位的组织的拍卖所带来的一切名利双收的剩余价值，产

生出某一时刻的最佳艺术家(排名前50位)以及一时的行情。

艺术每天都以表演兼展览、拍卖会上创的纪录和权威们撰写的溢美传记汹涌地冲击这个世界，直至一些最独特的、具有先入之见和怀疑主义的铜墙铁壁的场所。不管有没有真正的收藏；不管是大理石制的还是铁皮制的；不管是像大型纪念作品还是像一个简单的停车场；不管是以令人感到亲切的、对古建筑的再利用的方式，还是以扎眼的、最具未来主义式的高新科技的外表出现，博物馆，带着它不可或缺的鲜活艺术的部分，突然成了一个必不可少的、人人需要的，甚至最具精华性的建筑！假如说，在1000年前后，教堂的白色神袍祛除了人们的千禧年恐惧，那么，在2000年来临之际，这个世界惊讶地看到了一条连续的博物馆、美术馆或现代艺术中心之链，里面充斥的都是些量体裁衣式定制的作品。

假如说出现了例外，假如一些敢于渎神的做法或举动避开了一种处于跟现存的规则同步的自我禁锢和自我审查的全民性监视——这种监视是由文化的神圣不可侵犯的常规所实施的，那么，它就会受到这种体制的制裁。也有一些不愿张扬的学者们继续从艺术品本身的角度去审视作品，而不顾周边的环境与背景的诱惑和炒作者们的上窜下跳，但他们只能在一些人迹罕至的空间里活动，举手投足都会使脚下的地板吱吱作响。人们更喜欢的是一种经过升华的日常生活的表演，因为它更符合一些度假俱乐部或者迪斯尼乐园的娱乐性要求！

艺术实在是件太严肃的事情，对它的管理——从艺术市场的立法到普通的展览，不能只成为少数“专家”们的专利。在经历了来自后现代、“糟糕的绘画”、各种“新派”的形式偏斜，以及远离传统定义的“艺术作品”标准的各种不明身份的UFO的质问之后，在这个各种意识形态连同着各种固有的观念一起崩溃的时代，形形色色的“使用手册”也随之相继过时，成为昨日黄花。我们这本书旨在邀请读者大胆地进入鲜活的艺术的大森林中，因为在那里，一切都还有待发现。希望读者能在有了一些基本的知识之后，敢于去迎接艺术一直都在或隐秘或张扬地呈现的情感、梦幻、高强度的智力性以及慵懒的游乐性，进入由艺术的博大与慷慨带来的、已不可改变的美丽的无序之中，从而进行其乐无穷的旅行，去揭示现在、形成记忆、创造未来的形式。

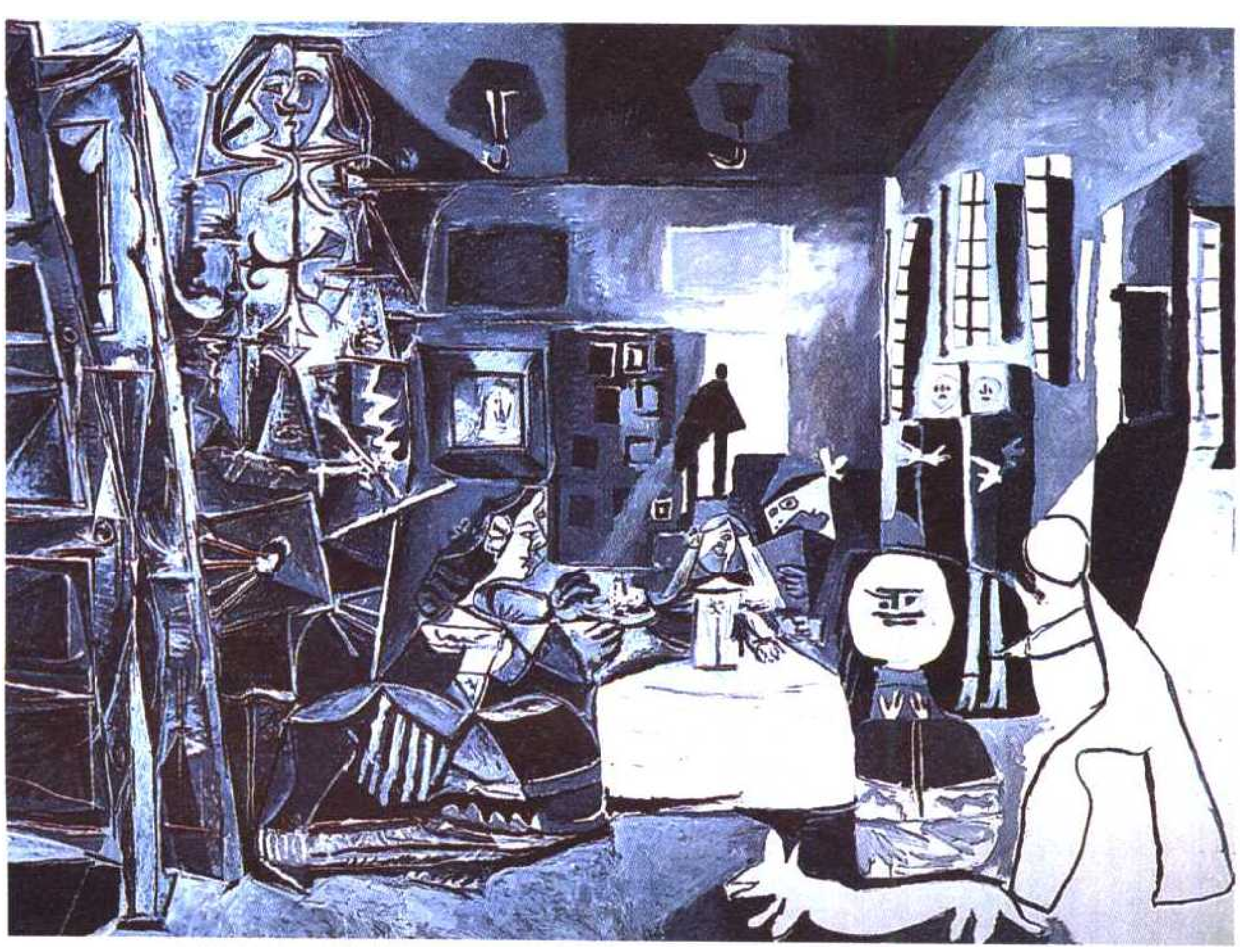
二战之后(1946–1961 年)

盟军在诺曼底登陆之后不久，获得了解放的巴黎很快就重新取得了艺术首都的地位。为了尽早重新树立这一霸主地位，1944年的秋季沙龙为毕加索举办了大型回顾展。次年，为马蒂斯举办了同样的大型回顾展。然而，这类为画界巨人们举行的庆典并非一帆风顺，一呼百应。比方说，毕加索当时刚刚加入了共产党，受到了多方的攻击，一群由巴黎美术学院学生组成的小团体甚至将几幅毕加索的画作扔出了窗外。但这对他又有何妨！“在世的最伟大的画家”创作了世界大和平的圣像：1949年赠给世界和平大会的《和平鸽》被制成上百万张复制品，远离了1944–1945年的画作《尸体堆》的噩梦般的意境。那幅《尸体堆》现存纽约的现代艺术博物馆，以原子弹的蘑菇云的意象和象征性的手法表现了集中营内的世界末日般的惨状，清醒地回应了《格尔尼卡》中的悲剧性预感。

巴布罗·毕加索
(Pablo Picasso)
《宫娥》
(1957年8月17日，油画，194×260cm。毕加索博物馆，巴塞罗那)。这幅油画是一个共由58幅油画组成的系列中的第一幅，完全尊重了委拉斯贵兹的画面布局。毕加索在60年前(1897年)居住在马德里时就对委拉斯贵兹十分心仪。这是对委拉斯贵兹的重新阅读，不乏一种博爱的讽刺。这一系列作品一方面是与这幅藏于普拉多博物馆的名画的亲切对话，另一方面又是对毕加索本人在1955–1956年间进行的《画室》系列的延续。这两个系列的作品都是在画家的戛纳寓所中的“加利福尼亚”画室中完成的。
摄影：©该博物馆/T ©毕加索遗产继承人，1999

巨人们

对于毕加索来说，正如对每个人一样，随着解放而来的新纪元的曙光带来了幸福美好的时光。他就这样结束了与多拉·玛尔(Dora Maar)的痛苦年代，开始了跟年青貌美的弗朗索瓦兹·吉洛(F.Gilot)的新生活。他们有了两个孩子，毕加索从这段新生活中获取的灵感使他画出了一生中最具明亮和幸福色彩的画作。1948年他离开巴黎，定居瓦洛利城(V–alauris)，致力于陶瓷艺术。从1946年底开始，他变得越来越



具有地中海味，成批的画作与素描都是即时即景之作，今天成了安提布(Antibes)的毕加索博物馆的基本收藏，所有作品都以生活之快乐为标志。毕加索以他特有的能量，尝试了各种各样的表现手法。他在穆尔洛(Mourlot)那里制作了大量的铜版画和石版画，醉心于斗牛



亨利·马蒂斯
(Henri Matisse)
《国王的忧愁》
(1952年，抹了油彩的剪纸，粘在油画布上，292×386cm。蓬皮杜中心的国立现代艺术博物馆，巴黎)。这幅画被认为是一幅巨型的综合画，是对伦勃朗的《大卫与索尔》的致敬，但也是最后一幅自画像。马蒂斯描绘了一个忧愁的国王，一个解闷的舞女，以及一个好像在拨弄吉它的人。他向安德烈·威尔岱(André Verdet)解释说："我在创作这些色彩绚丽的剪纸时，感到好像是带着满怀的幸福感走向某种富有新的预示的东西……那些一开始就从符号入手的人，很快就进入了死胡同，而我呢，则从物体走向符号。"
摄影：©亨利·马蒂斯继承人/T

活动，在尼姆(Nîmes)与阿尔勒(Arles)不错过任何一场斗牛比赛。最后，他又拾起了雕塑。1949年，《羊与人》以极隆重的仪式安放在了瓦洛利市场的大广场上。他不顾雕像艺术的陈规，创作出《绵羊》(1950年)和《雌猴》(1962年)，都是拼接与焊接艺术中的杰作。在进行了最早的粘贴艺术尝试的50年之后，这位绘画之神变得平和，在用一些破碎的孩童的玩具制成的作品中体现出了高尚的母性。毕加索一直是勇于探索、敢于挑战的画家。1952年，他向刚刚在旺斯(Vence)完成了一个礼拜堂的马蒂斯挑战，开始创作两幅巨大的寓意画，主题是《战争与和平》。两年之后，作品安置在了瓦洛利的一座16世纪的礼拜堂内，这座礼拜堂变成了一座世俗神殿，画家希望人们"手举蜡烛，沿着墙边走边看，仿佛置身于史前的洞穴之中"。除了《朝鲜大屠杀》(1951年)是给他的共产党朋友的之外，毕加索将所有时间都留给了画室与博物馆。

从此之后，他只到绘画史上的那些"灯塔"般的人物那里去寻找对话者，比方说库尔贝(Courbet)。在1950年，他重新画了库尔贝的《塞纳河边的少女们》；1955年，他重新画了德拉克洛瓦的《阿尔及尔的女人们》；跟莫奈的对话使他在1959年用素描、油画和大型的拼贴画完成了《草地上的午餐》。但他最喜爱的对话者还是委拉斯贵兹。1957年，他在戛纳的名为"加利福尼亚"的别墅的楼顶仓库里隐居了四个月，跟委拉斯贵兹的《宫娥》交锋，完成了58幅变体作品，今天已成为巴塞罗那的毕加索博物馆的基本收藏。在经历了自1948年起的瓦洛利城生活、自1955年起的戛纳生活和自1958年起的沃夫纳尔格城堡的生活之后，从1961年起，这位大师开始彻底隐居到穆然(Mougins)的生活圣母院。他与雅克琳娜两人独处，并为她完成了一系列具有天使般光环的肖像。他的最后一批作品，以"画家与模特儿"为主题，表现了各种各样的色情主

义，同时又笼罩着一系列对自己的自嘲性的自画像的阴影。毕加索在1973年去世，几个月之后，在阿维尼翁的教皇宫举办了大型展览，展出他在1970年至1972年间完成的201幅画作。这些画作虽然有大诗人勒内·夏尔作的序，还是让许多专家们震惊、失望。在留下了这最后一个谜以后，毕加索被葬在沃夫纳尔格，位于塞尚笔下的圣维克多瓦山的脚下，但他处于山北背阴的一边。

亨利·马蒂斯也离开了巴黎。从1938年起，他入住可以俯瞰尼斯城的西米艾兹(Cimiez)大旅店。他在房间中挂满了女人的微笑与姣好的身体，跟战争的风云挑战，以他在雪白的纸中行笔的光彩去抵抗当时越来越浓重的黑暗。因此，他在《明亮的房间》一画上继承了德·拉图尔的烛光的挑战，以及这位画家在17世纪初对光线的顽固的追求。疲惫不堪的马蒂斯劳累过度，一只手再也不能执起画笔，但他还是在1947到1948年间完成了《内室》系列，但越来越借用经水粉颜料润过的纸和剪纸。马蒂斯在完成了为蒙泰朗(Montherlant)的《帕西法艾》(Pasiphaé)创作的精美插图，以及为龙萨和奥尔良的查理的诗创作的插图之后，从1943年起，开始隐居旺斯。他在1947年出版了以《爵士》为名的20幅水粉涂彩剪纸，色彩鲜艳夺目，是对这一具有释放与解脱的魔力的音乐的致敬。在这些画中，马蒂斯巧妙地糅合了自己去大洋洲的塔希提岛游历带回的回忆以及戏剧演出般的高度的人工制作。在这一视觉的盛宴之后，接下来的是严格的简约，体现在1948年在阿希(Assy)高原上的无限恩惠的圣母院中画的《圣多米尼克》。从1948年到1951年，马蒂斯一直致力于旺斯的多明我教派的礼拜堂的建造与装饰工作。线条与色彩达到了无以伦比的纯净，以极度的真诚，最大限度地接近了感恩。1952年，《蓝色裸女》、《蜗牛》与《国王的忧郁》构成了令人惊叹的三联画，这是对世界之美的重新排列，尽管美受到了来自周边的混沌的攻击：享乐；以一个普通的蜗牛壳为象征的色彩的巴比塔；以及最后的认命。作品真正达到了永恒。

费尔南·莱热自愿地到美国去流亡了5年。1947年回到法国的时候，他心情畅快，以一个征服者的面目出现。早在1940年10月绘制的在他前往纽约的轮船的阴影下的马赛码头工人的画面中，他已经打破了绘画的正面性。从此之后，莱热笔下的人物更是进入了一个高度自由的绘画空间，尽管那个时代沉重得很。他为纽约的夜景所迷，将素描与色彩区分

开来，发明了一种“具有弹力的表面”，以接纳他笔下的杂技人员、骑车者和音乐家等人物形象。一回到法国，他就像毕加索那样加入了共产党，开始只画大型的题材，发明了一种能被所有人理解的艺术。

早在1924年，莱热就制作了《机械的芭蕾舞》这部电影，在里面融合了在此四年前完成的动画作品的片断和他的女朋友、著名的蒙帕纳斯女明星琪琪，以及其它工业物品的零件，大胆探索各种各样的表达手段，要为“新的时代精神”找到表现形式。但他后来情愿回到古老传统的表现技法上去，因为他认为那是惟一可以进入现代城市建筑内的大型艺术。他要照亮灰色的都市，照亮那些还没有经过重新粉刷的街头的死角，那里只有开胃酒招牌的彩色字母，而且，一直到20世纪的60年代，还只有清一色的黑色轿车以及阴沉沉的人经过！从1949年起，他在毕奥特(Biot)开始尝试瓷器和彩绘大玻璃。在接下来的那一年里，他制作了《会行走的花》，这是一座大型的石质雕塑，可以活动，是为未来的庆典而制作的。但最终给他作品划上完善的句号的，是他的《马戏团》系列，马戏团被他称为是“活动的俱乐部”。《大型演出》一画是对当时将要出现的艺术舞台的预言性作品，他发明了一种完全是属于当时那个时代的艺术，里面充满了有力的形象，以简单、普通的高贵性打破了文化的贵贱之分，亲昵地使用了媒介图像、广告图像以及现代都市的耀眼的霓虹灯。“我在创作这些作品时，是以自由与真理为伙伴的。我忠实地观察了占据我们时代的最新的现实，而这种现实是艺术家在孤独之中看到、感受到的。”这是他本人1955年在伊威特河畔的吉夫城(Gif–sur–Yvette)去世前不久写下的话。



费尔南·莱热
(Fernand Léger)
《休闲》
(1948–1949年，《向路易·大卫致敬》，油画布，154×185cm。蓬皮杜中心的国立现代美术馆，巴黎)。这幅画其实是向亨利·卢梭的《炮兵手》的一种致敬，但莱热公开将这幅宣言式的作品献给了路易·大卫，因为他喜欢大卫的“反印象主义”。这幅现代的作品巨大、平和而温柔，既无阴影，也无透视，整个画面中到处可以听到画家本人的说法：“看啊，我们的世界是多么的美丽，新艺术带来和平，带来幸福。”
摄影：H. Josse
©Photeb/T
©ADAGP，1999

各派纷呈　眼花缭乱

在这些巨人们的阴影下，巴黎的艺术生活达到了不同一

让·杜布菲(Jean Dubuffet)



《波浪起伏》
(1964年，油画，89×116cm。私人收藏)。该画是杜布菲从1962—1974年间花了12年时间创作的《Hourloupe》系列的典型作品。它已放弃了"一般并不为艺术服务"的材料的表现，而去探索一种以斧痕与三色的平抹为基础、外加厚厚的黑圈围住的绘画结构。这些花里胡哨的拼画在探寻一种"完全的艺术"，将各式各样人们熟悉的题材融入于自身，然后再在空间中不断扩散，直至构成一种有效的反权力力量，本身也带有一种霸道性，并且对现实的不可触摸性提出疑问。
摄影：L.Jouber
©Photeb/T
©ADAGP，1999

让·杜布菲1901年生于勒阿弗尔(法国)，1918年进入朱利安美术学院，但第二年就放弃了这一学院式的训练。他需要的是一种"看上去不像艺术"的艺术！这是他的第一次放弃。1930年，他在贝尔西(Bercy)成为酒类批发商。三年之后，他又拿起了画笔，被一些民间集市中的木棚所吸引，还梦想为电影作广告画。1937年，他又一次放弃了绘画。最后，在41岁那年，他已非常有钱，然后彻底地"混入"画界(马克斯·洛罗[Max Loreau]语)，并将他以前的作品全部毁掉。

从1943年1月起，就创作出他的那些*《贴身保镖》*，然后就创作了*《米罗波鲁斯》*、*《玛加达姆与他的朋友们》*及*《高质量的颜料》*，在*《首都的地下》*中出现了地铁。1946年，他发表了*《供各式各样的爱好者使用的指南》*。1947年到1949年间，他三次前往撒哈拉大沙漠。1950年，他创作了大量的*《女人体》*。

随后，不带有对艺术史的任何参照、不刻意追求美的原始艺术令他着迷。他成了一个充满激情的捍卫者，开始大量收集原始艺术作品，并在让·波朗的帮助下，借用了伽里玛出版社的一个小小场地进行展出。他坚持收藏、展出了许多年，最后将这一收藏安置到了洛桑。

他喜欢那些"一般并不为艺术服务"的材料：沉重的材料、泥土、柏油、树叶、蝴蝶的翅膀、海绵以及各种各样的碎片等，并将它们融入到画中。

1962年起，他花了十年时间，进入大型系列*《Hourloupe》*的创作(这是画家自创的一个词，没有明确的意义)。他是在一边跟人打电话，一边用圆珠笔在纸上随便涂抹时发现这种线条的，在油画的平平的画面上画出一大批形象与形状，并渐渐在空间中扩展。1966年，出现了第一批用聚苯乙烯制成的雕塑，并用乙烯基上色：*《界碑》*、*《塔楼》*、*《树》*等，这些雕塑都由Hourloupe的曲折的线条所形成的体积占据空间，在漫步街头的行人脚下安置一个奇形怪状的、令人不适的领地，在这一领地中，平衡感不断

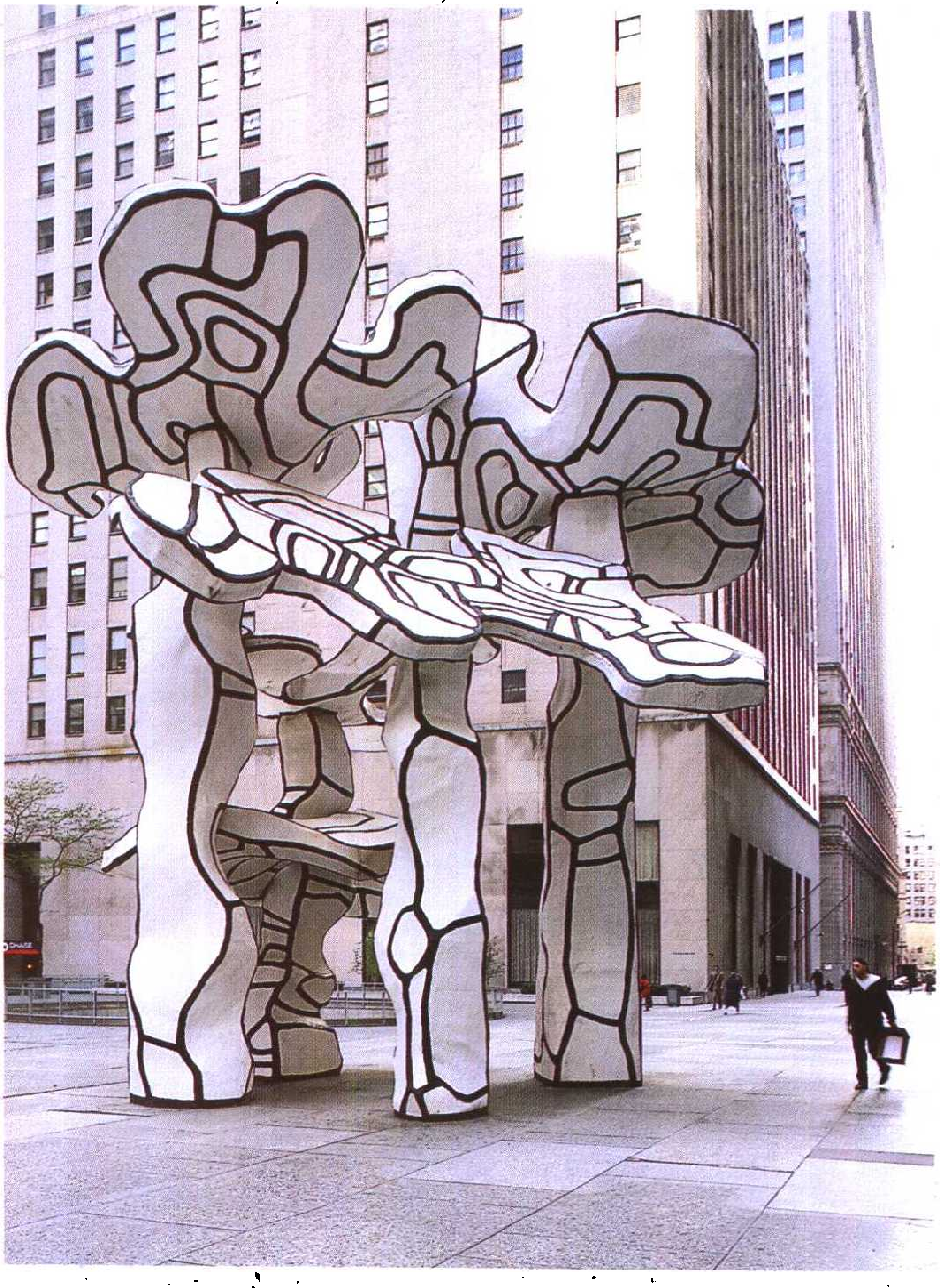
受到危胁。

这一阶段中，有两件大型作品还存留在大巴黎地区：*《有人物的塔楼》*，1988年在伊西－雷－穆利诺的圣日尔曼岛上正式剪彩；另一件是在耶赫河畔的贝利尼城的*《法尔巴拉别墅》*。另外还有为纽约的曼哈顿银行以及奥特陆的克洛勒－穆勒博物馆制作的大型雕塑。

1974年底，他又回到了画布的表面：*《准数字》*、*《上流社会》*、*《缩写的地名》*、*《记忆的剧院》*等相继问世。后来又有了*《带有人像的场地》*、*《音乐乐谱》*、*《心理场所》*、*《随机的场所》*，以及*《注意目标》*等，色彩极其引人注目。从1984年起，他开始创作一生中的最后一个系列：*《非场所》*。这位跟整整一个时代的走向相逆而行的"具象"画家，开始探索一种"虚空的场域"，这已是一种完全应当被称为抽象的艺术形式。在这种"虚空的场域"中，"没有物质，只有一些能量冲动在不断地进行运动，没有任何可以被感知的实在性。"

1985年，杜布菲去世。

《四棵树组成的小组》（曼哈顿银行广场，纽约，1970－1972年）。这是一件这位反文化的旗手创作的违背大自然的作品，全部是画家在他位于耶赫河畔的贝利尼城的画室中制作的。原样是在聚苯乙烯上用热线割出的，然后又放大成环氧化物脂，再涂上黑色与白色的聚氨酯颜料。这一属于Hourloupe系列的作品由船运到了纽约，耸立在纽约最大的银行之一曼哈顿银行的前面。这一束凝固的树丛有10米宽，高达12米，画出了一个"思想空间"的轮廓，并向"潜在的波涛"开放，在这种"潜在的波涛"中，一种蔓延着、准备占据整个大地的绘画文字留下了一些结晶体。
摄影：©F. Eustache/Archipress.
©ADAGP, 1999



般的热烈程度。1948年，以对"传统"的回顾庆祝了法国的决定性的地位，认为它是真正的艺术之乡，孕育出了一个世纪以来惟一重要的两个画派：印象派与立体派！到了后来，这样的一种"被释放了的"绘画一统天下的情况才被打破。这就排除了抽象主义与表现主义这两个"传统"之外的流派。这种传统旨在确立巴黎画派的决定性的作用。尽管巴黎画派丰富多样，而且画家来自不同国度，但照彼埃尔·弗朗卡斯坦尔(Pierre Francastel)的说法，它"使后来的艺术避开了德国的不良影响"。在这样一个背景下，毕加索就远非仅仅只是个榜样，而马蒂斯的大幅剪纸，按他自己的说法，使得"中世纪罗曼艺术的雕刻工们直接在材料上进行雕刻的手法重现于世"。对于克雷芒·格林伯格(Clement Greenberg，美国著名艺评家)来说，马蒂斯代表了法国艺术延续性的终结。但是，这一强调风景与隐私内景生活的法国艺术的真正的"思想领袖"，是彼埃尔·博纳尔(Pierre Bonnard)和雅克·维庸(Jacques Villon)，因为德兰(Derain)、弗拉曼克(Vlaminck)和唐吉(Van Dongen)由于在1941年参加了由纳粹组织的穿越德国之游而永久地被玷污了。这一法国"传统"在1943年法兰西画廊的同一次展览中，汇集了巴赞纳(Bazaine)、埃斯特夫(Estève)、富吉隆(Fougeron)、拉比克(Lapicque)、玛耐西耶(Manessier)和爱德华·彼尼翁(E.Pignon)，将两类人比以前任何时候都更明显地对立了起来：一类是神圣艺术的捍卫者；另一类则投身到了无条件的政治介入中，为一个"属于被枪杀的人与人民的党"服务。

阿斯杰·约恩
(Asger Jorn)
《供与求》
(1968年，油画，130×97cm，个人收藏)。约恩一直忠诚于"蝮蛇"团体的那种本能性的暴力，他对纯色彩与表达的丰富性的爱好达到了爆炸性的程度。照他的朋友、诗人，同是又是该团体的创始人之一的克利斯蒂安·道特蒙的说法，"他什么都做，目的就是为了不创作出杰作来……，他笑起来太厉害，生活得太过头，玩得太过分了。"约恩被称为是现代的原始人，他追求的是让人看到原始能量在创作中的作用力，并宣告向艺术的生理与感性源泉的回归。他说过："绘画就是打开潘多拉之匣"。
摄影：L.Joubert
©Photeb/T



当1947年开始进入冷战时期时，这种对立已经过去，于是那些死不服理的人就大有了施展的机会。1948年，富吉隆发表了《枪眼前的画家》，并像一份宣言一样，展出了《市场上的巴黎女人》，而让·杜布菲则跟布勒东与让·波朗建起了原始艺术爱好者同盟，提倡一种具有颠覆性的艺术，拒绝一切美学上的随大流的舒适。对让·杜布菲来说，从此以后，绘画所苛求的是"对人类在刻画符号时表现出来的材料、偶然、手势、冲动，以及亘古恒久的自发性的带有敬意与创意的庆典。"

同一年，在巴黎，一群来自哥本哈根、布鲁塞尔和阿姆斯特丹的年青艺术家们取这三个

彼埃尔·阿雷钦斯基
(Pierre Alechinsky)
《女孩与死神》
(1966—1967年，玛利翁·勒费布尔收藏)。在一个正方形中，表现了一种纯粹的谵妄，被一个幽灵的出现所萦绕，一系列黑墨汁画出的"处于边缘的小记号"将它精心地框了起来。仿佛这种书写方式以及它表面上的描绘或叙述的精确性可以对丙烯画出的内容做出解释或评论。丙烯是一种全新的液体绘画材料，并且很快就会干掉，它可以在极短的时间内画出许多从脑海中转瞬即逝的线条，或者进行飞快地覆盖，可以将一些杂七杂八的东西连在一起，而不顾事物间存在的界限之深渊，或者对成群的施虐的魔鬼进行坦然的挑战！在这幅画中，保留了"蝮蛇"团体的那种清新感、自发感和自由感，以及手势的愉悦感，轻松地将诗性与绘画混在一起，貌似无心、不乏乐趣地将一些无法抹去的画像跟那张最不可直面的脸表现在一起。
摄影：©J.-C.Mazur/MNAM资料室
©ADAGP，1999



城市的头几个字母形成了COBRA("蝮蛇")艺术团体。蝮蛇是一种有世界末日性质的诗学与绘画的动物，"蝮蛇"团体注重创造行为而不太顾及创造出的物件。这一团体活动十分活跃，在短短的三年的存在期间内，举办了无数次展览，发表了大量文章和书籍。阿斯杰·约恩(Asper Jorn)，卡莱尔·阿贝尔(Karel Appel)，贡斯唐(Constant)，克里斯蒂安·道特蒙(Christian Dotremont)和彼埃尔·阿雷钦斯基(Pierre Aléchinsky)创造了大量迸发出来的风景，上面充满了奇思异想的动物，间杂着民间艺术或者大洋洲艺术，率真的色彩粗犷而有力，显示出自发性与冲动性的种种痕迹。他们共同反对一种经过了消毒之后的"好品味"，控告"塑料材料不断地进入日常生活，从而渐渐剥夺了有纤维的材料对我们产生的愉悦。"后来，阿斯吉·约恩和道特蒙与吉·德鲍尔(Guy Debord)一起在1953年成立了"国际处境主义组织"的前身。同是在1948年，在加拿大的自动主义者们以波尔都阿斯(Borduas)和里欧佩尔(Riopelle)为中心，发表了《全面拒绝》宣言，宣扬一种只听从潜意识的彻底的抽象。

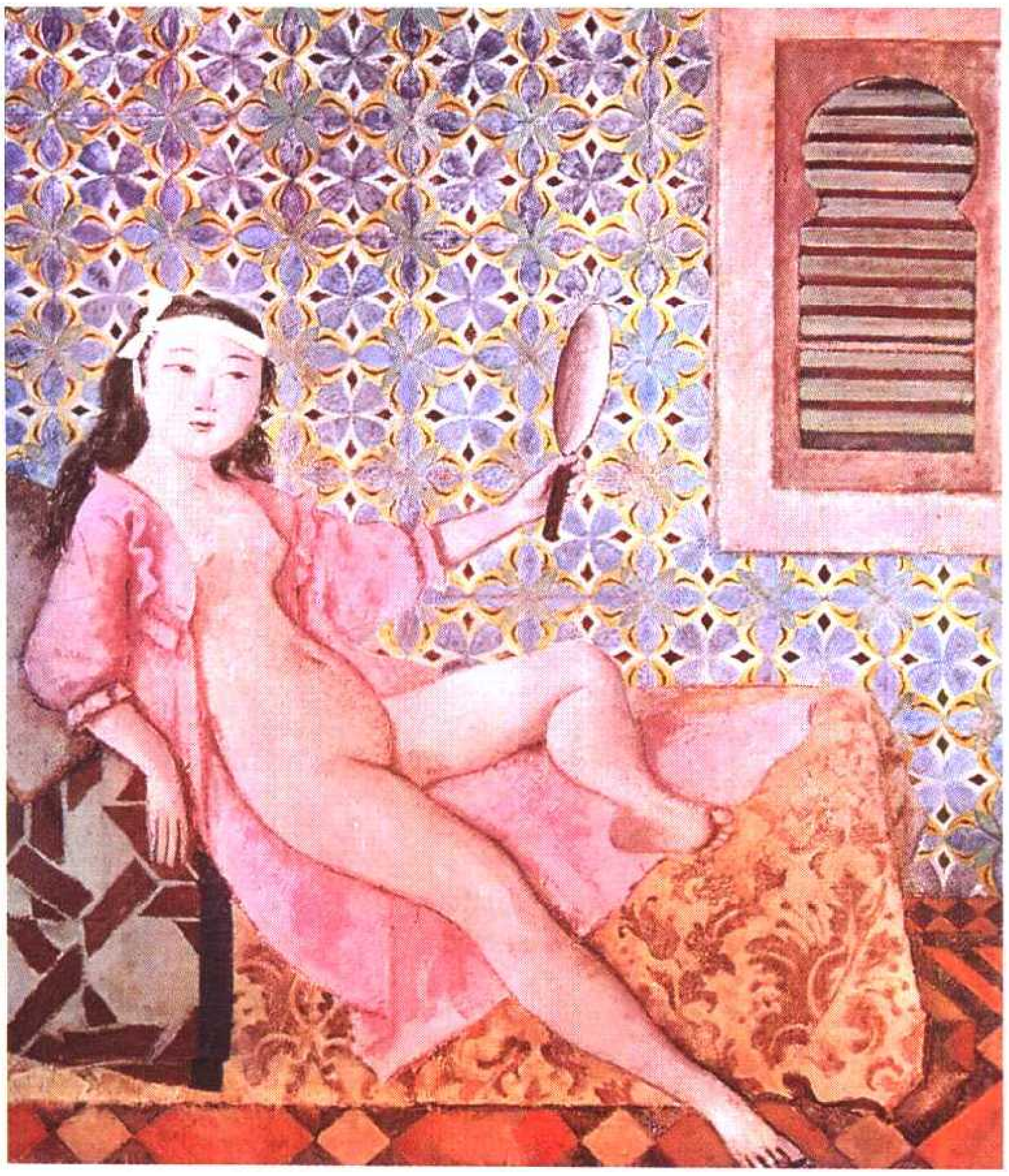
从1945年起，让·福特里耶(Jean Fautrier)在勒内·德鲁安(René Drouin)画廊展出了《人质》，被弗朗西斯·蓬热

右页：
巴尔蒂斯
(Balthus)
《土耳其内室》
（局部，1963—1966年，油画布上用酪蛋白与丹培拉颜料，180×210cm。巴黎蓬皮杜中心的国立现代美术馆）。在欧拉斯·威尔耐(Horace Vernet)在美第奇别墅留下的摩尔人装饰背景中，巴尔蒂斯放入了他的女朋友——日本人节子。这里既可以看到15世纪锡耶纳绘画的痕迹，又有一种漠然的装饰意味，由一种蚌壳色的光线使之与人的目光远离。背景深处的几何图案将展露无遗的诱人的裸体曲线镶嵌起来，使之只保存在画幅的表面上，从而对人们的目光不理不睬，掉入一个盲目的镜子的陷阱。按照作家彼埃尔-让·儒弗(Pierre-Jean Jouve)的说法，"在巴尔蒂斯的画作中有许多看不见的东西，而且正因为能被看见的显得是那么的霸道与专制，才更有看不见的东西。"
摄影：L. Joubert
©Photeb/T
©ADAGP, 1999

(Francis Ponge)称为是对"恐怖之美"的确认，而安德烈·马尔罗则认为那是一种表现痛苦的、新的象形文字。同一年内，同一家画廊又大胆地展示了沃尔斯(Wols)的作品，他的色彩的投掷、色点的迸发、对画布的摩擦与抓痕，以及对绘画材料用钉子、手指或者画笔杆进行切入，深深地影响了年青的乔治·玛蒂厄(Georges Mathieu)，后者很快就成为一位耀眼的抒情抽象的代表人物，在其作品中，对整整一代文明的追求、知识与美学进行了升华。

另一位大胆的画商，德尼斯·勒内(Denise René)从1944年起就在他的时装设计师工作室里展出了瓦萨雷利(Vasarely)的作品，次年，他跟马克斯·恩斯特(Max Ernst)一起，开了自己的画廊，并在1957年，早于任何一家博物馆，举办了蒙德里安的回顾展。1945年，位于马提尼翁街的摩尔斯(M-aurs)画廊，举办了第一届"五月沙龙"。这一巴黎画派的捍卫者向罗杰·比西耶尔(Roger Bissière)致敬，使抽象的风景与格鲁柏(Gruber)的写实主义相撞击。但更重要的，是在同一画廊内出现了尼古拉·德·斯塔尔(Nicolas de Staël)，他的绘画生涯短暂而辉煌，逆抽象而行，直至1955年在安提布的城堡的墙角下自尽。在安提布，他自杀前的几个月内，在他的画室内堆满了几百幅"块状画作"，寻找一种处于绝对中的、升华了的形象。同年，埃斯基斯(Esquise)画廊推出了塞尔吉·波利亚考夫(Serge Poliakoff)。他也是一位在俄国出生的法国画家，对色彩具有罕见的敏感，成为一种新的抽象的推动者，这种抽象既远离几何的严密性，也远离符号或手势的抒情性。

这些具有活力的画廊很快就有了来自博物馆方面的响应，由威廉·桑贝尔(William Sandberg)带头进行。他是阿姆斯特丹的国立博物馆的馆长，一上任就在1950年接纳了"蝮蛇"团体那些不驯服的年轻人。这是第一次在博物馆内举办大规模的当代艺术展览。它昭示了一个新纪元的到来，从此之后，博物馆也变得像斗士而且具有"现时性"，一下子就站在了最反对守旧的艺术形式的一边，同时又并不放弃它传统的丰富收藏以及保存文物的功能。渐渐地，全世界的博物馆都开始向鲜活的艺术开放，举办临时性的展览。它们很快就成为一个出现重要"轰动效应"的地方，也开始进入了竞争状态，因为这些传统上比较保守的机构也被推入了追求时髦效果的竞赛之中。



远离这一骚动、自由自在地过着隐士生活并处于时代之上的，是巴尔蒂斯(Balthus)。他继承了一种19世纪传下来的绘画传统，从中可以看出德加、修拉、塞尚或者博纳尔的痕迹。他以此来表现一种充斥了小女孩的色情性，这些小女孩的姿态涵义模棱两可。他的构图是古典式的，内中不审慎的隐私性是向彼耶罗·德拉·弗朗切斯卡借用的，有时甚至是向一些中世纪的壁画讨教来的，同时又不无矛盾地与一种怀旧式的民间图像的俗套相重叠。他采用过《梦》的主题或《三姐妹》的主题，但这位文人画家还是在戏剧舞台背景设计上，找到了真正的表现途径，特别是为阿尔贝尔特·加缪的《鼠疫》和《围城状态》作的背景。这种对舞台布置的爱好已经体现在了《街道》(1933年)这幅画上，后来又成熟地回到了《圣安德烈商业街》(1952—1954年)的空间内。《圣安德烈商业街》是一幅罕见的佳作，画家为之耐心、精心地进行了长期的准备与制作。完成之后被他的小小的崇拜者圈子大为赞赏，以致于文化部长安德烈·马尔罗任命他为罗马的美第奇学院的院长，而且连任两届，从1961年一直到1977年。在这个跟他的才华与雄心相称的宫殿里，巴尔蒂斯自得其乐地将装饰从上到下彻底改变了一下。后来，他隐居到瑞士的一个小村内的农庄里，心平气和地培养他对远东艺术世界的爱好。

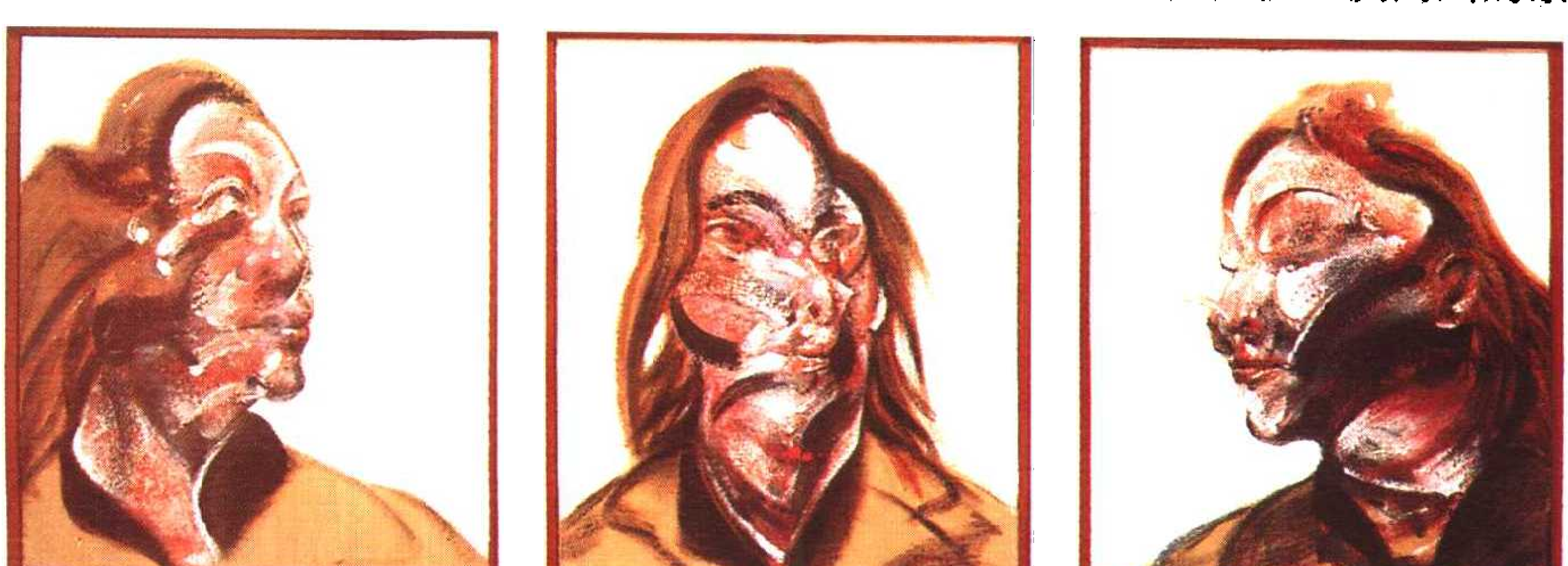
跟这种大贵族式的审慎相反的是萨尔瓦多·达利(Salvador Dali)的态度，就像是一位街头卖艺者。他是当时最出名的画家，移居到了纽约，因为他在那里刚刚成为明星。他搞了多次招揽人的媒介炒作，既占据了大商店的橱窗，又上了民间报刊的轶事版。1948年，腰缠万贯的他回到欧洲，定居在利加特港(Port Lligat)。他在1951年完成的《十字架的圣约翰教堂的基督》，自认是继承了梅索尼尔(Meissonier)的传统，并被学院派认为是惟一可以接受的杰作。其中的图像是圣绪尔佩斯式的。基督被绑在了一个既是十字架又似飞行器

的架子上，飘浮在空中，将他的头发呈现给圣父看，而在圣父的位置上，达利换上了观众。在经历了这次试图通过个人精神分析和宇航员般的先见将一种宗教图像的原型重新推入轨道发射上天的尝试之后，达利画了许多蹩脚的彩色画。从此之后，他的生活与作品都混入了某种骗术之中，既为朗万牌巧克力做广告，又在佛朗哥将军面前做起了平庸的小丑的角色。

弗朗西斯·培根
(Francis Bacon)
《为伊萨贝尔·劳斯绍恩的肖像作的三个习作》
(1965年，私人收藏)。培根遵循了伦勃朗或者委拉斯贵兹的传统，从未间断对肖像画以及自画像的创作。这些肖像或自画像都是悲剧性的、悲怆的，充满了血与色彩，仿佛带着一种生命的能量与存在的焦虑在我们的眼前爆炸开来，而画家的一个烦燥的手势又可以一笔将之全部抹去。他是这样向塔塞(J.-M. Tasset)解释的："我将人表现在他最日常的生活中，真是每天的小日子，面对着虚空，人被缩减为图像，缩减为运动，好像他们要自己说服自己是存在着的。"
摄影：L.Joubert
©Arch.Photeb/T
©ADAGP，1999

欧洲的复兴

与此同时，法国的艺术机构正在跟一个重磅炸弹式的现象进行较量。这枚炸弹是以阿拉贡为首的共产党知识分子向一个面临破产的艺术舞台扔下的。在1948年的秋季沙龙上，法国式的社会写实派占了上风，被礼为上宾，它的神童就是得到了"国立解放艺术大奖"的安德烈·富吉隆。同一年，弗兰西斯·格鲁伯去世，他的写实主义摇摆于乖戾的风景与孤独的模特儿之间，模特儿的那种易受伤害的裸体的残酷的真实性由于一种对背景中的琐碎细节的关注而分散。这种细节将空间挖空，从而将人物形象推向了不着边际的远方。也是同一年当中，这种追求悲惨感的艺术找到了它的小莫扎特：贝尔纳·布裴(Bernard Buffet)用尖瘦的黑线描绘出的饥饿人体，赢得了一致喝彩。在意大利，雷纳托·古图索(Renato Guttuso)将日常的景象转变成神话，获得成功；而在德国，马克斯·柏克曼(Max Beckmans)一直到他1950年去世，依然忠实于一种用粗壮的线条画出的有力的人物形象。他的巨幅三联画是对妓女与无家可归者的颂歌，将人类受到命运诅咒的一部分人群的华丽的化妆舞台导演布置得如同神话场景一般。在大不列颠，雕塑家亨利·摩尔在伦敦地铁内画的素



弗郎西斯·培根（Francis Bacon）



《嚎叫的教皇》（或称*《教皇英诺森十世》*，依委拉斯贵兹原作改画，1953年，威廉·本登沙龙，纽约）。据说教皇英诺森十世见到委拉斯贵兹为他画的肖像时惊呼："太像了！"作品让人既赞叹又害怕，从未拿到家族以外展示。它远离公众及各种荣誉，几乎是隐密的，只有画家们对它感兴趣。委拉斯贵兹紧随提香，在其荣誉到达最高点时，进行了一种高明的、面对面的、完全平等式的交锋，因为向他订制肖像的人已达到了人类等级关系中最高的一层。剩下的就只是一种"图像"（这是培根最喜爱的词汇之一）。在一幅将人物形象高妙地孤立起来的画中，表现出一种深深的孤独感。从委拉斯贵兹到培根，有同一种"集中力"，超越于华丽的服饰之上（或是因为这种华丽），表现一位换了装的男人，其身体完全陷入在衣料与花边的豪奢与富庶之中。委拉斯贵兹画的正式肖像在这里成了检验绘画技巧的标准图像，成了一种可以让人放心的、将人引入艺术史的通道。在这里还可以看到一些年轻时的培根在20年代的柏林遇见的那些性变态者的影子。委拉斯贵兹将教皇威严地、君临天下般放置到时空当中，而培根回应以某种鬼神附体的状态，我们看到的是一位受刑者嚎叫的痕迹，他从朝向虚空打开的垂直开关的窗户中被掷下。

摄影：©AKG，巴黎，©ADAGP，1995

1909年生于都柏林，从1925年起定居伦敦。弗朗西斯·培根从1929年起开始作为自学者时断时续地开始绘画创作。直到20年之后，他才同意举办一次个人展。虽然他有一阵子受到了超现实主义的影响，但很快就展示出一种极为吸引人的独特性，他的作品中有一些经常出现的主题：*《上十字架刑》*（凡·高）、委拉斯贵兹的*《教皇英诺森十世》*或者是*《波将金战舰》*中的嚎叫的女仆。

除了这些固执地将一些名画加以重新考验之外，别的绘画都强调一种肉搏式的形式，在其中，肉体、快乐与痛苦不断地被放置到一种在毫无道具的空间中的表现主义的探索之中。暴力在一种医学式的抽象中爆发，人物的面部被撕扯、打破或挤碎，经常以十分熟悉的姿式出现，既有平庸性，又有色情性。这些有血有肉的人物，带着巨大的伤口，对欧洲的新具象主义的出现产生了极大的影响。这种新具象主义从50年代末就开始出现。它成为一种深刻而具挑战性的质疑的存在源泉，从一种如酸味糖块一样鲜亮的色调的甜腻的闪烁中迸发而出，而这一切都是在一个具有世界末日色彩的画室中调制成的。

培根于1992年去世。他的绘画既卓而不群，又具有相当大的民众知名度，这样的一种具有矛盾性的位置可以说摆脱了当代艺术的一般标准。

描表明了一种写实主义的必要性，因为那是一种见证，证明了日常生活中的英雄主义可以抵抗住野蛮的命运。在他的素描中，人们因为躲避闪电战而聚集在地铁站里面。这样一种作为时代见证的需求同时体现在了波利斯·塔斯利兹基(Boris Taslitsky)在他的同牢囚犯帮助下完成的作品中。这些作品都完成于布辛瓦尔德(Buchenwald)的集中营，后来被他带到了法国。

弗朗西斯·培根(Francis Bacon)的出现，带来了另一种写实主义。它以人体表现为本，将之扭曲，任意剥去外皮，重新放置到一个绝望虚空的空间之中，其中穿透了一种隐藏着具有渗透力的视觉毒药的柔和色彩。在肖像与自画像之外，增添了一种对凡·高式的殉道或艾森斯坦的《波特金战舰》中的嚎啕大叫的女仆的参照。1953年到1960年间的一系列杰出的画作，以世界上最著名的肖像之一为箭靶，也就是委拉斯贵兹画的教皇英诺森十世的肖像。他强调说他熟悉这幅作品不是通过它的原作，而是通过它的那些机械性的复制品，通过由本雅明·瓦尔特指出的“想像博物馆”的神圣化效应。所以培根对它不断地进行挑战，进行渎神的活动。他将教皇掷入虚空之中，将他那种教皇式的平和之态转化为因恐怖而发出尖叫，并将他的教皇宝座转化为一种法拉第电磁笼，甚至是电椅或者是一架发了疯的电梯！总之，高高在上的教皇形象只剩下了肉体、恐怖和孤独。培根的绘画对人体实施的刑罚式的待遇，使得人变成了一部惊栗片中的可笑而悲怆的人物。这一形象与日尔曼娜·里希尔(Germaine Richier)或者贾可梅蒂雕刻出的充满历史感、充满了对恐怖的记忆（不管是种族大屠杀还是广岛原子弹爆炸）的人物遥相呼应，在《广场》(1948–1949年)中出现的人物的瘦骨磷峋的侧影成了一种被抽去了意义的中轴，围绕着他们转的是一个既冷漠又沉默的空间，处于一种荒诞的人道主义的最边缘，如萨缪埃尔·贝克特的戏剧不断地探索的世界一样。

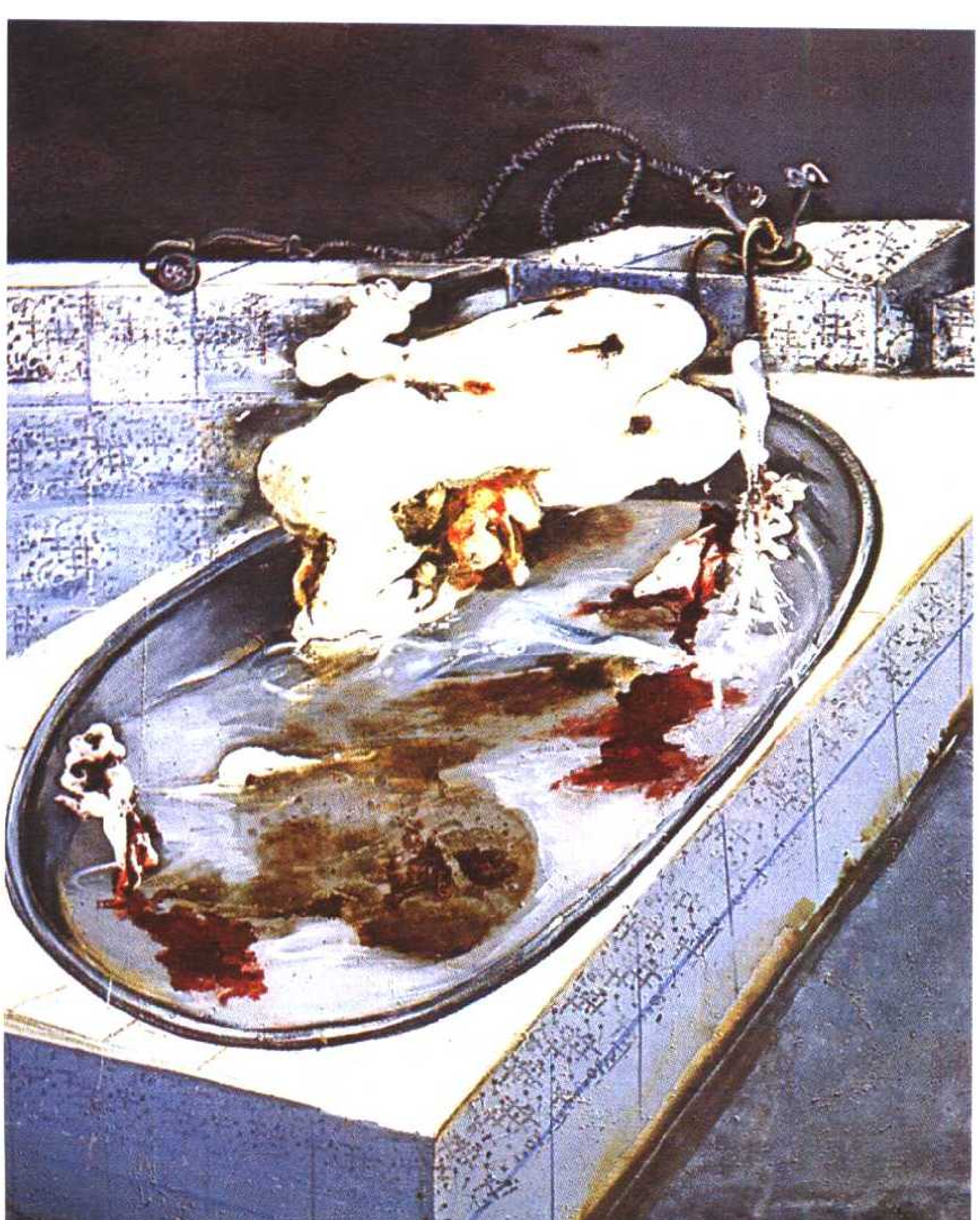
勃拉姆·凡·威尔德(Bram Van Velde)就像是萨缪埃尔·贝克特笔下的一个人物一样，以自己的方式去理解贾可梅蒂的名言：“越失败就越成功”。这位当时自称为“完全迷失了方向”的画家在1940年遇见了贝克特。他的画是一种表现失败的绘画，表现存在的不可能性，是一种“没有终止的揭示。一个帘幕后面还有帘幕，一个平面接着一个平面：那是一种对不完善的透明的揭示，这种揭示一直进行到不可揭示性，

右页：
保罗·勒贝洛尔
(Paul Rebeyrolle)
《自杀之六》
1982年勒贝洛尔是一个绝对不随流的画家，他有一种极强的表现主义力量，他向库尔贝的现实主义传统讨教，将迥异的材料与绘画结合在一起，以表现具有暴力或仇恨的图像。艺术家不断地去表现、去证明他是站在那些痛苦地呼喊着的人们的一边的；但他同时也能在一种浪漫主义的风景的壮观的混沌中，让人听到一种泉水瀑布流动般的悦耳的声音。画家画了一大批慷慨的大型画作，正好跟让－保罗·萨特从中看出的“伟大的情感”相称，从中生出了“最基本、最简单的欲望：吃饭、打猎、做爱等等。这种欲望将物质的材料向所有的感知器官展示出来。”
摄影：©Maeght 画廊/T
©ADAGP，1999

即什么也没有……”。这是一种具有不可能被征服的独创性的“沉默”，正如诗人雅克·普特曼(Jacques Putman)所说：“在当今艺术每天的无休止的鼓噪之中，一个人没有什么可说，实在是件了不起的事，正说明了他的重要性。”

欧洲艺术远离了写实主义的可确定性，也远离了二次大战以前的几何抽象，它的复兴力量来自一种柔弱的个人主义，这种个人主义是由解放带来的自由而让人看到希望的。从最纯粹手势化的抽象到最为戏剧化的具象艺术，那些艺术家，像比利时人勃拉姆·凡·威尔德、吉拉尔·施耐德(Gérard Schneider，原籍瑞士)、维埃拉·达·西尔瓦(Vieira da Silva，原籍葡萄牙)，连接了意大利与南美洲的阿根廷人卢契奥·冯塔纳(Lucio Fontana)，西班牙人安东尼·塔皮埃斯(Tàpies)，奥地利人亨德尔瓦塞(Hundertwasser)，以及受到让-保罗·萨特称赞的孤独而猛烈的“介入”行为的传奇性人物让-保罗·勒贝洛尔(Jean-Paul Rebeyrolle)等人，都是一些未来形式的创造者，完全处于常规之外。

艺术，不管是破碎的、残缺的还是应时应景的，作为一种存在的需求的艺术只服从于“内在约束”的制约。创造实践在随机的舞蹈编排的瞬时性与艺术起源的久远的确定性之间摇摆。乔治·巴塔伊(Georges Bataille)将这种艺术的起源归结于拉斯科洞穴(Lascaux)——艺术将表达的迫切性与一种受不了有任何限制的大胆探索的、形式发现的随机性相结合。30年代的抽象早已显得过时，那种可以不用背景、纯靠几何结构的抽象不见得再有市场。查理·埃斯梯也纳(Charles Estienne)的抨击性文章《抽象艺术是否也成了经院艺术？》正是对1950年德瓦斯纳(Dewasne)的抽象艺术画室的开放的一种残酷的回应。从此之后，新的道路出



现了。

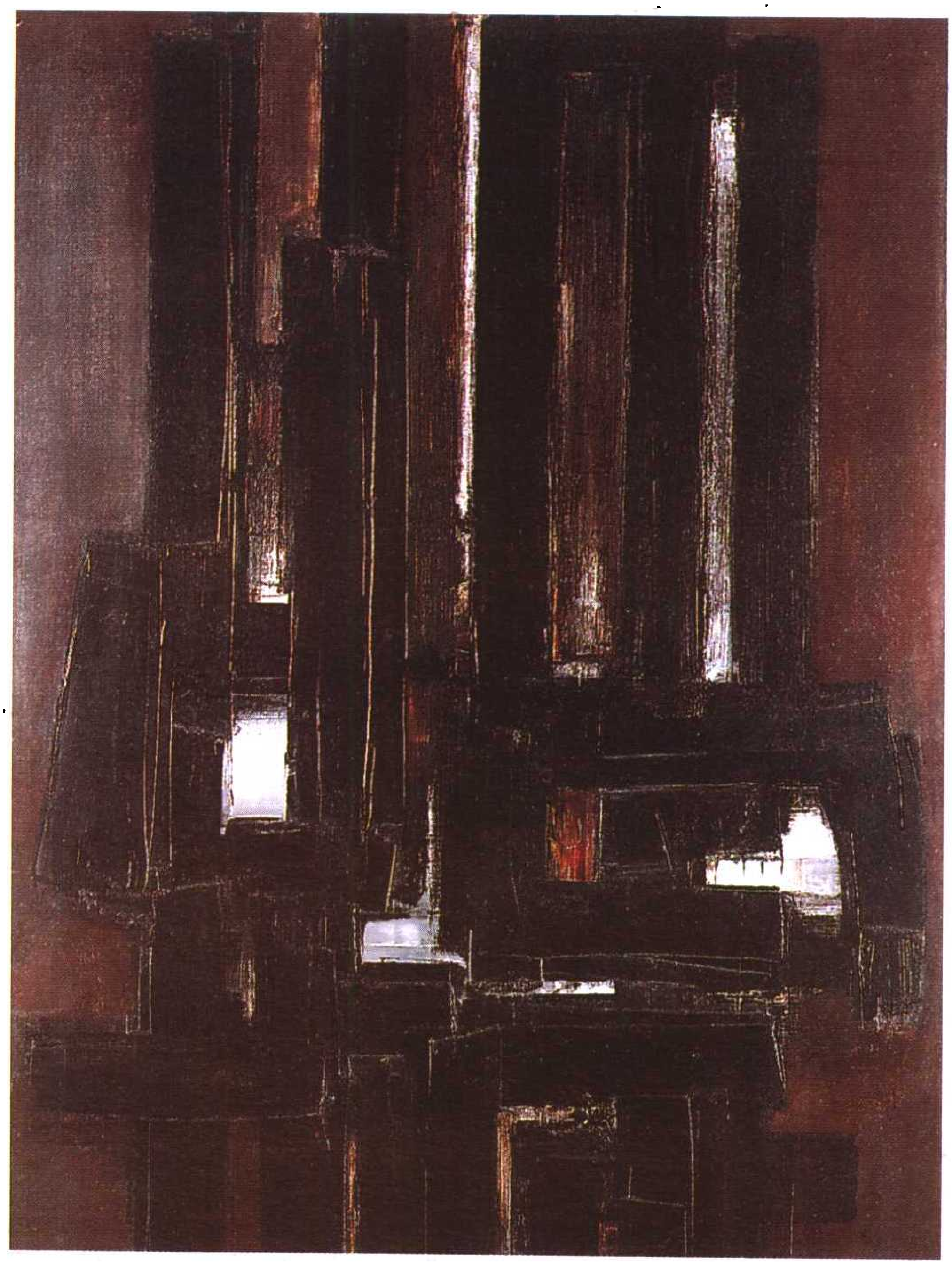
在20世纪50年代这一需要重新建筑的世界里，当时已有50多岁、成了一名老大哥的汉斯·哈同(H. Hartung)贡献出了他最好的作品。他原是搞科学出身的，将画幅的空间看做是一个物理意义上的场。他的目的是要留下"他的手势的痕迹"，从用油腻的色块制成的色彩束中迸发出图画性的符号。这是些力量与能量的图形，呈现出了一种张力，这种张力由他那种尝试了所有极限的绘画方式而产生，这种绘画在寻找纯粹的图画符号。

而年轻的彼埃尔·苏拉日(Pierre Soulages)从一开始就放弃了这种对瞬间痕迹的把握或见证的尝试。他更喜欢一种带有建筑力量的、超越时间流程的现时性存在。他的手势是缓慢的，高度把握工具，而工具是一种绘画材料的同谋，不管它将材料抓揉还是铺开。在这一追求绝对的过程中，黑色成了最受欢迎的色调。这种创作超越了素描与绘画的范畴而直接通向建筑，比方说像孔克(Conques)的小教堂。他在中学时代就在那里梦想成为画家，而且从1989年起，重新绘制了它的玻璃彩画。1947年，彼埃尔·苏拉日的绘画已经开始要求符号的整一性。这只不过是一段长长的力量与优雅、节奏与格律、幽暗与光明的历程的开始。从此之后，苏拉日的每一幅画作都以它的成画日期与大小规格来命名，成了一种真正的墓碑，它的顽固的沉默是一种向世界的混沌的挑战。它建立起了这样一个场地，在那里，"各种意义在形成，又被扯散"。

非常"现代"的50年代

二次大战之后，在全世界到处都是重新建筑的时代，同时也是消费的时代。一种新的感性被当时刚刚兴起的广告以及家用电器的前所未有的发展吸引了——或者说被制约住了。非常具有象征意义的是1957年在布鲁塞尔举办的世界博览会的上方正好是原子能研究所的建筑，它高高地在空中划出用于和平的原子能的雄姿。但最终还是由雕刻家亚历山大·卡尔德(Alexander Calder)为这种抹去阴影的活动提供了活生生的形状，因为他使雕塑舞了起来。在二次大战之前，这位美国的巨匠级艺术家就在蒙帕纳斯用那些杂七杂八的铁线玩艺儿逗他的那些朋友们乐。在30年代，卡尔德发明

彼埃尔·苏拉日(Pierre Soulages)



《绘画，1956》
（油画，195×130cm，蓬皮杜中心的国立现代美术馆，巴黎）。苏拉日的绘画一下子就以它的物质性的力量、它的存在效果，以及无法回避的正面性冲击人们的目光。惟一重要的是线条，因为它具有绘画的品质，而且生成光线，使之震颤或跃动。而在这幅画中，又加上了一种"空间关系的节奏"，阴沉的颜色对表面的侵占在这里或那里又都留出深处的明亮。对作家罗歇·瓦扬(Roger Vaillant)来说，苏拉日实在是位"一流画家"，只要他的"画笔一在画布上记录下它飞动的痕迹"，我们就马上可以看出他的"风格"来。苏拉日喜欢用"组织"这个词，而不爱用"布局"这个词，因为"布局只不过是一种大家已经说好的、都同意了的、事先想好的组织，是对已经存在的元素、对一些陈词滥调的东西的组织……"。正如里尔克曾经说过的那样："这一切开始将我们淹没，于是我们就将它们组织起来。这一切又都变成了碎片，我们就再次去组织它们，而我们同时也变成了碎片。"
摄影：L. Joubert
©Arch. Photeb/T
©ADAGP，1999

苏拉日的作品都是先铺在地上画的。这种作品所具有的力量与优雅来自艺术家跟黑色的长期而不容置疑的一种契约。这是画家的一种先入为主的选择，同时也是一种带着微笑的挑战。画家本人解释道："一个人用黑墨水写些什么时，可不一定是要写什么慰问信！"

彼埃尔·苏拉日1919年生于洛德兹(Rodez)。他的作品就像是在漫漫的长夜中雕刻出来的一样，以展示长夜中凝聚的光线的力量，并因材料与工具的恒久的对话而产生节奏感。他是从二战之后开始投入绘画的。起先是在画纸上创作，后来则将材料铺展到油画布上。这是一种结晶化了的梦的遥远的歌唱。作品既有圣书一般的神圣的性质，又有人们熟识的通俗的一面，它远离艺术界的喧嚣，既让人想起阿尔塔米拉(Altamira)和孔克(Conques)地区的绘画，又想起伦勃朗的版画。他对这一魔术般的艺术始终忠贞不贰："绘画产生于目光，产生于目光注视的那一刻。"于是，就在单色的掩护下，沿着那些宽宽的、缓慢的线条，光线被唤醒了，发出眩目的光芒，带着感性的覆盖、它的不可回避的逆光效果，以及那些最微妙的震颤。画布成了"意义生成与毁灭的场所"，丝毫不顾幻视性与表现性，而只让色彩、形状或材料之间的关系相互起作用。而这一切，从一开始起，就是绘画所具有的合法的自主性，当然，也同时非常尊重观众的自由度。

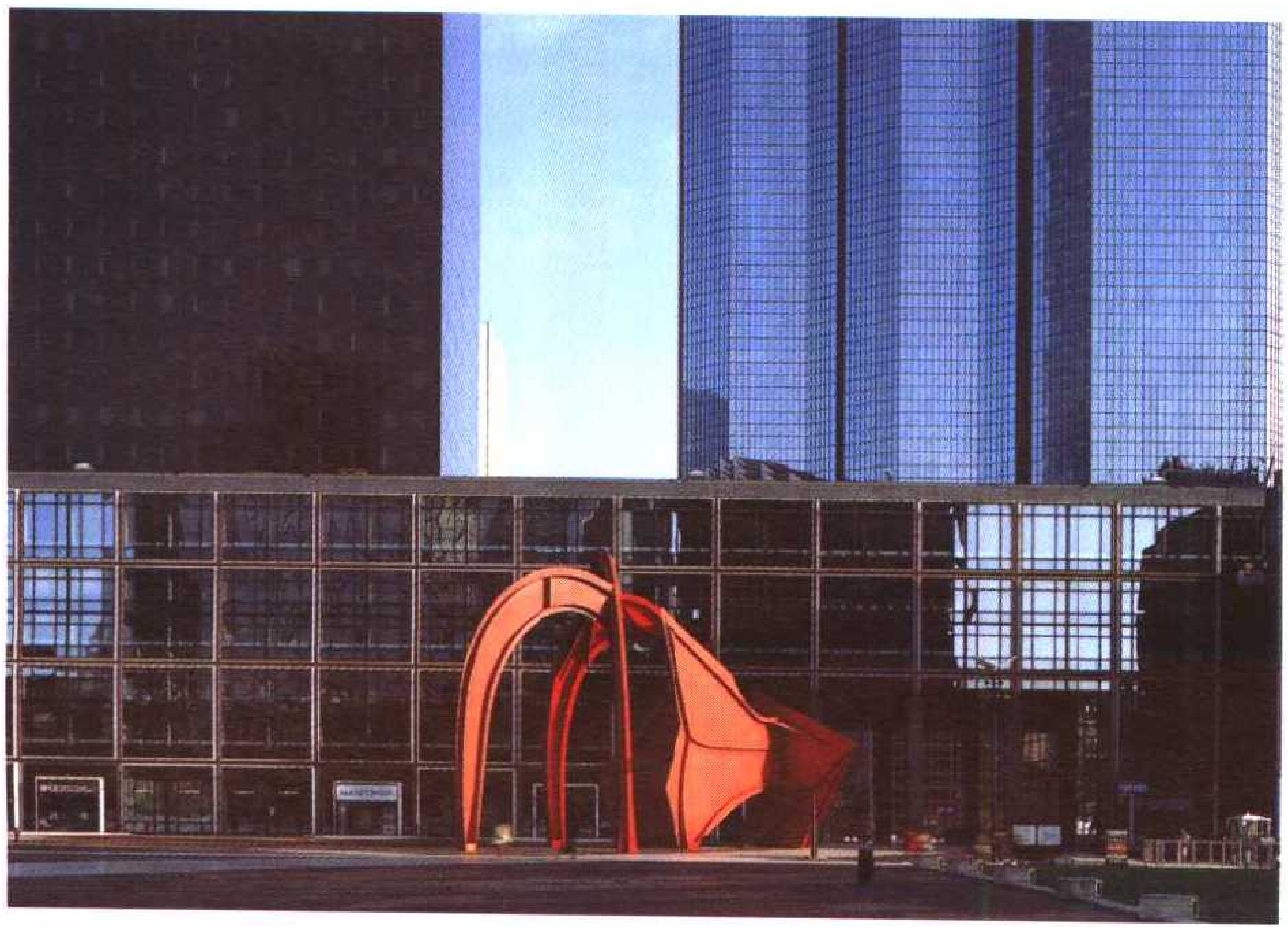
了一种令人惊讶的空中素描，其书写过程就像是一种舞谱。在50年代，他终于为这种书写找到了梦寐以求的大型规格。马赛尔·杜尚(Marcel Duchamp)与汉斯·阿尔普(Hans Arp)分别把他的那些作品称为“活体”和“平衡体”。卡尔德成了新时代的新神。渐渐地，在全世界各地，都竖起了那些巨大而充满善意的高杆信号装置，色彩直接而明快，满带着一种对更加美好的世界的憧憬与许诺，是与一种孩童般的想像与诗性的调和。与这种“无猜的率真”相对立的，是丑陋的、侵入都市郊区风景的火柴盒状的长条形建筑。它们是最有效率的建筑师们的现代功能主义的产物。这些建筑师们将骨牌似的楼房排列在大面积的平面上，在都市的周围尽可能多地安置下居民，其居民楼以卫生而著称，以便为需要大量人员的工业发展所需的“生育高峰期”服务。

勒科比西埃逆这种斯达汉诺夫式的重建潮流而行，在马赛推出了“建筑单位”(被戏称为“傻子之家”)。它的建筑，顶着来自四面八方的最粗鲁的讥笑与论战，从1946年一直持续到了1952年。一共是337套房子，里面全是有跃层的，分为23种不同的类型，满足从1人到10人的各种不同家庭。在被他自称为“社会实验室”的建筑群里，勒科比西埃推出一种新型的集体空间的开发，带有内部的街道，自己的商店，公共的旅舍(用以安置来访的居民的父母与朋友)，但也有自己的托儿所与幼儿园——别忘了这也是一种“生育高峰期”的苛求之一！这些建筑都有大块的玻璃窗，朝向屋顶阳台。建筑施工一结束，所有的套间与公共设施(除了学校之外)都开始出售，但一直等了七年才卖出去！

勒科比西埃在1950年发表了关于他从1943年起就发明的测量体系的论文。这一套测量体系是建立在一个伸直了手臂的男人形象的基础上的，按2米和16米为一个单位基数，目的是要终止在居民建筑工业生产中一直存在的混乱，并解决“机器文明”的种种矛盾。他将六英尺高的男子重新放置到国际测量坐标中去。翌年，这位雅典公约(1933年)的预言家以及城市规划的四大职能的提出者(“居住”，“工作”，“修身养性”，“交通”)被任命为印度的旁遮普邦的政府规划督察员，受命建造该省的首府。昌迪加尔(Chandigarh)从1958年起就破土动工。最后，勒科比西埃完成了他那座“光芒四射的城市”。他跟尼赫鲁关系很好，使他完成一个如此大的工地有了必不可少的来自当局的支持。在市中心有一座大型的纪念建筑，是

一只张开的手，正是工程庞大的象征。好几代建筑师前往这一现代建筑的麦加进行朝圣。在那里，连绵的混凝土建筑结实而宏伟，形成了一个新的神殿，与远处的喜马拉雅山脉的线条遥相呼应，展示着未来的蓝图。但真正最为个人化的作品，还是要数他的隆尚(Longchamp)礼拜堂(1950—1955年)——他说“这是一个对公众开放的混凝土小教堂，说不定是件过于大胆之作，但肯定是件充满了勇气的建筑。”因为在创作这座建筑时，他不再进行成套、系统的建筑，而是进行了对建筑艺术的高度综合。但也许有人会更喜欢他在马丁岬建的“草屋”。他那不到16平方米的“城堡”体现出一种巧妙的结构，既具功能性又有活力，是专门为幸福的生活而设计的，在这方面已成为典范性建筑。

他的弟子，巴西人卢奇欧·柯斯塔(Lucio Costa)和奥斯卡·涅梅耶(Oscar Niemeyer)要比他幸运得多，因为他们可以从1959年起就大规模地实施雅典公约。巴西利亚城在亚马逊河流域的大森林内，有宽阔的大道与巨大的行政大厦，具有笔直的轴线与宏伟的建筑，试图成为巴西的新首都，但很快就成为一个无人居住的、似月球般荒凉的市中心，周边全是一些贫民窟。在美国，弗兰克·洛伊德·赖特(Franck Lloyd Wright)在1948年到1959年去世那些年间，一共完成了120座房舍的建筑设计。1948年是他在威斯康星州的密德尔顿(Middelton)建造“雅各布斯(Jacobs)”房的日期，那是他的“有机”建筑的宣言性作品。在他生命中的最后三年里，开始建造古根海姆博物馆，这是他一生最伟大的作品，其计划早在1943年就酝酿了。埃洛·萨利能(Eero Saarinen)在1956年设计了肯尼迪机场的TWA中转厅，至1962年完工。一年之后，同样的才能体现在了混凝土的运用上，在圣路易州树起了大型的方舟。相反，当密斯·凡·德鲁(Mies van der Rohe)和菲力浦·强森(Phillip Johnson)为西格拉姆(Seagram)公司建起了玻璃与钢筋的平行六



亚历山大·卡尔德尔
(Alexarder Calder)
《红色的蜘蛛》
(1975年，拉德芳斯，巴黎)。卡尔德尔那些最早的“平衡体”带有大地的阴沉色调，是在20世纪最黑暗的年代出现的。相反的是，在二次大战之后，卡尔德尔充满善意的作品中的阴沉的一面，成了对现代活动的那些象征性场所的新功能主义美学理想的一种平衡。因此，新的巴黎商业区中就出现了这样一个亮闪闪的“平衡体”，锋芒毕露，宽宽的拱形，就像教堂建筑中的扶拱一样分割出空间，并以游戏的方式，想像出一只蜘蛛的侧影。
摄影：©L.Boegly/Archipress
©ADAGP，1999

面体建筑时，强调的是一种严格的透明性。这座建筑位于纽约的帕克街。在跟现代艺术博物馆差不多的位置上，它庞大的身躯在白天因为开出了一片巨大的中心广场而更显威武，而到了晚上，则被穿透帘墙的内部照明完全改变了。这件建筑可以被看做是包豪斯(Bauhaus)建筑学派的最后一个杰作，因为菲力浦·强森本人在1979年建造AT&T大楼时，已采用了后现代主义的手法，但这座建筑同时也是一个绘画圣地，因为里面收藏了毕加索在1919年画的《三角帽》，而且洛特科(Rothko)为它画了他最著名的一个系列，然后又拒绝将它们存放在那里，今天成了伦敦的塔特陈列室的骄傲。也是在1958年，理查德·布克明斯特·福勒(Richard Buckminster Fuller)醉心于钢筋结构，大胆建造了西雅图的大地测量圆顶大楼，预示了高新科技建筑的到来。在1970年，这位具有远见的建筑师面临着一个越来越排除穷人的世界，设计建造了大批临时建筑，使用的全是一些轻质的材料和纸箱子。

路易·卡恩(Louis Kahn)独往独来，处于一种骄傲的、大贵族似的孤独中，他只在很少的场合才介入建筑，但每次都留下了足可为人崇拜的建筑以及一些声誉相当好的文化机构建筑。1962年，他建了孟加拉国的达卡政府中心大楼，其建筑的宏伟性直接从行将就木的古代世界中吸取灵感，还带有一种皮拉内西式的风格。这座杰出的建筑是封闭式的，在平面图上呈一个理想的圆圈形，形成一种神秘感。

在巴黎，三位来自不同国家的建筑师联手在1953–1957年间，建了联合国教科文组织大楼，内部采用来自全世界各地的艺术家的装饰。这三位建筑师是：包豪斯的最后大师之一玛尔塞尔·布拉尔(Marcel Breuer)，大胆运用混凝土网状体的意大利高手比尔·路基·耐尔维(Pier Luigi Nervi)，还有法国人贝尔纳·泽尔福斯(Bernard Zehrfuss)。在这片大型建筑中有毕加索的80平方米的壁画，米罗的太阳墙，以及日本人野口勇建的花园。1958年，新工业与科技中心(CNIT)在拉德芳斯空地上(这片空地将巴黎的香榭丽舍大道开出的视野延长到了巴黎城外)树起了一张混凝土网，跨度达230米，用

奥斯卡·涅梅耶
(Oscar Niemeyer)
阿尔托规划宫
(1959年，巴西)。奥斯卡·涅梅耶接受当上了巴西共和国总统的库比切克之托，建造了一个由路齐奥·柯斯塔(Lucio Costa)设计的全新的首都中的主要建筑：首先是曙光宫，1958年6月30日竣工剪彩。后来，他用了同样的观念建造了司法宫与阿尔托规划宫。整座玻璃制的房子边上有一排柱子，柱子的形状在旁边的一个池塘中有倒影。这位勒科比西埃的弟子毫无顾忌地宣告说，他寻找的是"任何一种让步的做法或者奇思异想，只要它能将建筑引向造型美，因为这是建筑的唯一确定的功能，可以将它拉到作为艺术品的更高层次上。"
摄影：©P. Pittet/T



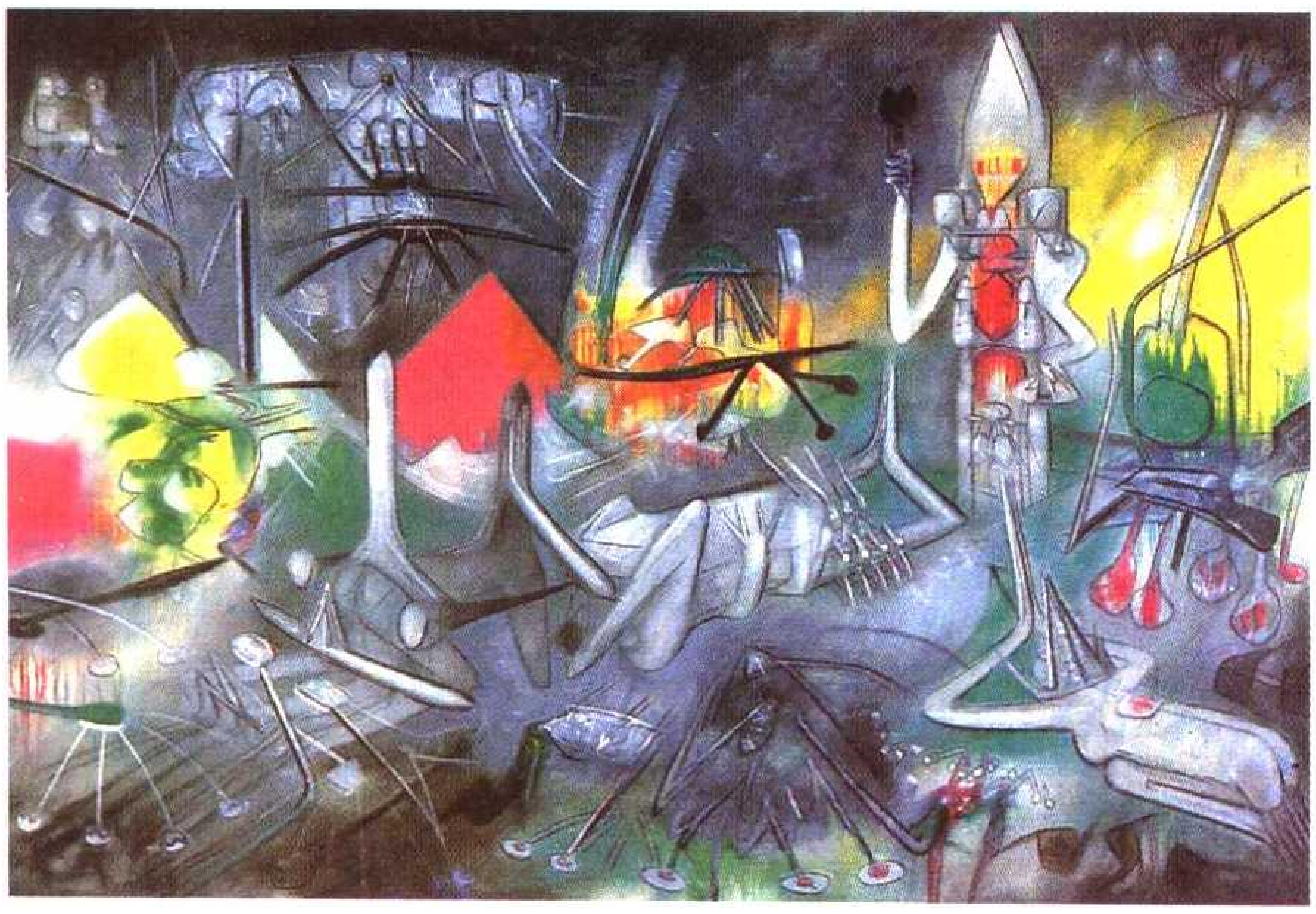
以装饰世界上最大的拱顶。这一技术上的奇迹成了一个全新的商业区的象征，里面是家用艺术展厅与汽车展厅。这里成了一个未来主义的宫殿，人们前来欣赏为私人用途设计的、高精尖科技产生的作品，其中注入了所有工业美学的各种才能，因为，正如雷蒙·洛维(Raymond Loewy)所说："丑陋的东西很难卖出去。"在这里，现代革命展示出一大批用于"改变生活"的商品。

相反，卡尔洛·斯卡尔帕(Carlo Scarpa)这位审慎而渊博的美学家一直留在威尼斯和它的周边地区。他将内部建筑装饰推到了一个新的高度。1949年，他递交了美术学院博物馆的内部重修设计；1956到1964年，他重修了维罗纳(Vérone)的老城堡博物馆内部。这位主持设计了许多展厅的建筑师1956年在威尼斯双年展的花园内建造了委内瑞拉楼。1973年，他使克利尼(Querini)宫重新焕发了光彩。在里面，除了展厅之外，他增添了一个花园，并在威尼斯的一条小运河上加建了一座新桥。这位对体积与平面都极为敏感的建筑师的风格极为细腻，就像是一位书法家。他不管是设计光线的运用，还是对混凝土的雕琢，都来自严密的逻辑和有条不紊的章法。没有人能像他那样那么狂热地推陈出新。他所执教的威尼斯建筑学院在他去世7年之后的1985年，用他的一个在1972年设计的图纸，重新设计了大门入口，恰恰证明他的威望在去世之后，依然不减。他的杰作是在阿尔提沃(Altivole)的圣维托教堂(San Vito)的一片墓地，具有形而上学与高度冥想的氛围，完成于1969—1978年间。

但是，这一非常现代的50年代的最高峰并没有出现在地上，而是出现在了天上：1957年10月4日由地球发出的第一颗人造卫星让地球上的人听到了它发出的声音。紧接着，在此10年前由斯大林下令开始建造的月球2号由一枚洲际导弹发射，在1959年的9月13日到达了月球！

纽约的大熔炉

大批欧洲知识界人士在二战期间因纳粹势力上台而远走美国，聚集在纽约。围绕着一些成为传奇人物的艺术家如彼埃特·蒙德里安(Piet Mondrian)、马克斯·恩斯特或者诗人安德烈·布勒东(André Breton)，在大西洋的另一头形成了一个新的雅典学派。原籍智利的画家罗贝托·马塔(Robert-



罗贝尔托·马塔
(Roberto Matta)
《预言者》
(1954年，油画，199×295cm。私人收藏)。马塔1939年到达纽约时，向别人指明了一种手势自动主义以及一种自由空间的道路，影响了整整一代美国画家。这是一种表现空中的能量的绘画，它照画家本人的说法，旨在"用一种内视法去代替透视法，同时用一种意义的空间去代替一种距离的空间"，而这一切都体现在由画家本人安排出的一种世界末日一般的快乐中，因为画家在这一空间中，"像一颗圣诞树一样地害怕"！
摄影：B.Hatala
©蓬皮杜中心/T
©ADAGP，1999

o Matta)与勒科比西埃熟识，因为在他的建筑师事务所中工作过，但也认识毕加索与超现实主义运动成员。他在年青的美国艺术家与这些欧洲前卫艺术的巨匠们之间起了中介的作用。当时纽约的保守主义大门一直紧闭着，在此之前只受到过一些展览，如现代艺术博物馆(MO-MA)的马蒂斯和毕加索展览以及一些书刊中略加评论的大胆作品的复制品的冲击。马塔的作品大大受到了安德烈·布勒东的赞许，其空间是无限的，大量的作品显示出透明性，充斥了卫星般的形状，他的出现大大震撼了保守主义的大门。古巴画家维弗莱多·莱姆(Wifredo Lam)在1941年曾陪同安德烈·布勒东同游安的列斯群岛，对毕加索的作品极为了解，同时又扎根原始艺术。他在1943年完成的《大森林》，被认为是对《亚威农的少女》的继续。这幅受人崇拜的画一直挂在美国现代艺术博物馆的大门入口处。画中植物与图腾形状交织在一起，跟一种神秘的仪式相交融，是大胆的渎神，又是对各种文化的揉合，揭示了绘画的一个"新世界"。

纽约远离受着纳粹铁蹄蹂躏的古老欧洲，成为一个独一无二的实验场所，孕育着未来各种自由的艺术形式。这一国际化的大家族造就了一个纽约画派，其领袖人物就是杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)。他的画作在真正出名之前就因《生活》杂志的图片介绍而为人所知。这位源自无产阶级阶层的英俊小伙子喜欢公路、汽车与宽阔的空间，成为詹姆斯·迪恩(James Dean)的神话的先声，同时又将"作秀商业"所喜爱的"明星制度"第一次带入了艺术世界。跟与他同时代的所有艺术家一样，他经过了30年代的公共装饰画室的洗礼，大大受到了墨西哥壁画家们的影响。但是1942年底，佩姬·古根海姆画廊正式开业，于是马克斯·恩斯特、安德烈·马松(Masson)、米罗以及毕加索的影响就占了主导。在1948年到1950年期间，波洛克带着罕见的大胆，为抽象表现主义带来了一种摆脱了任何成规的现代绘画。他说："我觉得，现代绘画无法用从文艺复兴或者其它任何过去的文化传

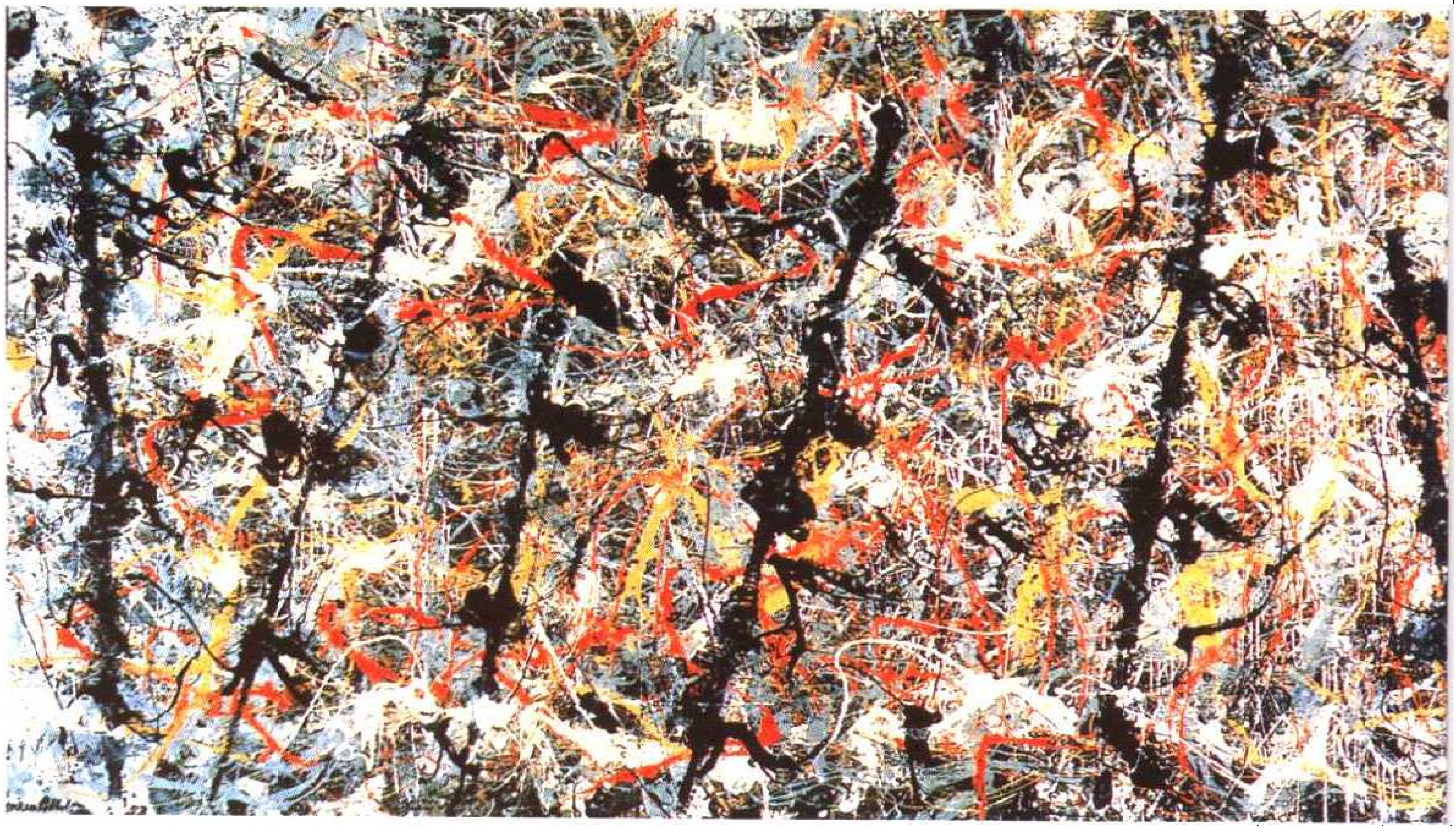
维弗莱多·拉姆
(Wifredo Lam)
《大森林》
(1942—1943年，水粉纸画粘贴在油画布上，239.4×229.9cm。纽约现代美术馆，美国内陆基金会)。这一宣言性的作品正好是拉姆回到古巴时画的，它表明了第三世界从此出现在了世界艺术舞台上，终于打破了既定的文化地理，开始出现一种具有混血性的、具普遍性质的艺术。"在画中，人物正处在从植物状态向动物状态的变化中，依然充满了大森林的痕迹。一把把刀也变成了警惕的人，带着焦虑，随时准备开出新的、能致人死命的伤口。……里面的生殖器或温柔或残酷，就像是闪电一样……"(维弗莱多·拉姆语)。
摄影：©该博物馆/T ©ADAGP，1999

统那里继承下来的形式去表现我们所处的时代：飞机、原子弹、广播电台等等"。他铺在地上进行工作的画布就像是一个拳击场。批评家哈洛尔德·罗森伯格(Harold Rosenberg)称之为"行动绘画"。在马克斯·恩斯特与安德烈·马松的经验之后，波洛克采用了"滴淌法"，也就是用打出孔的罐头盛满油料洒在画布上，任其一滴滴流下。这样就产生了一种距离感，同时又是一种跟偶然性玩的游戏。在这样的画作面前，目光只能游离不定。他强调说："我们应当带着恐怖感去聆听绘画的静止性，就如我们听到沙漠和冰川的寂静时感受到的恐怖感一样。"但是，到了1951年，他又回到了毕加索的一边(当时的《格尔尼卡》"存放"在现代艺术博物馆)，他用黑白的形式向毕加索致敬。五年以后，他因车祸而去世，年仅44岁。这位新美国的充满传奇色彩的画家成了当时正在兴起的美国画派的奠基者、英雄与殉道者，从此之后美国画派蒸蒸日上，没有任何人、任何事再可以阻止它的发展。

比他大8岁的威莱姆·德·库宁(Willem De Kooning) 1904年出生于鹿特丹，从1926年起定居美国，大战期间，他在纽约跟阿舍尔·高尔基(Arshile Gorky)一起共用一个画室。德·库宁的画笔恣意挥洒，在画布上留下大片大片的墨迹，打破画布上非常女性化的各种形象；与此相反，高尔基走马塔与米罗的一派，采用一种更为寓意性的画风，强调潜意识的最深处，从而画出大受安德烈·布勒东欣赏的"混成形状"。



巴耐特·纽曼(Barnett Newman)、马克·洛特科(Mark Rothko)和克利福德·斯蒂尔(Clyfford Still)都反对"行动绘画"的表现主义，他们试图开出新的绘画空间。他们受到了批评家克雷芒·格林伯格(Clement Greenberg)的坚决捍卫。这位批评家在1962年提及这些画家时用了"色彩场"这一词去定义由色彩赢得的自主权。他们被认为是第一批跟美国的博大相称的画家，哪怕仅仅是从画面的大小上去看！于是巴耐特·纽曼就成了"色彩场画"的画家代表，他自认在1946—



杰克逊·波洛克
(Jackson Pollock)
《蓝色的桅杆》
(1952年，澳大利亚国立博物馆，堪培拉)，大幅绘画，密度极大，一根在颜料中浸过的木条留下的痕迹强有力地为画面造成节奏感，表现出一种现场绘画的激烈性与复杂性。这中间混合了毕加索、米罗和马松的画法，以及30年代的墨西哥壁画家们的新画风，还有对美洲的印第安人的沙土画的热爱。这一切都在这种"滴淌法"的"控纵自如"的偶然性中相互撞击：色彩从打了孔的罐子中流出来，从填满了颜料的针筒中迸射出来，更从画笔或者硬毛刷子中飞溅出来。这一切行为被艺术批评家哈洛尔德·罗森伯格称为"行动绘画"，使潜意识直接参入绘画工作。杰克逊·波洛克带着愤怒在纷繁交织的线条中拓荒，以表现出一种统一的视觉材料，一种"覆盖一切"的材料，既可以表现天上星辰的运行，又能满足内心的神秘的呼唤。他常喜欢强调说："我认为，现代画家要想表达这个具有了飞机、原子弹、广播电台的时代，不可能再运用文艺复兴时期的形式或者其它任何以前文化中的形式。"
摄影：©Bridgeman Art Library
©ADAGP，1999

1948年间，他的风格有一种很强的冉森教派似的结构，并注重平涂的技巧，超越于形式与内容之上，产生了一种"遍布"的效果，画幅的边缘虽然作了限定，"但并不限制"。画幅的不断加大从物理角度深深地吸引住观众的目光，从视觉上甚至消除了画框的直角，消除了普通油画特有的长短比例关系。

与他一道的克利福德·斯蒂尔(Clyfford Still)直到1946年都一直接触超现实主义，后来变成了一名激烈的辩论家。他认为绘画是一种"无法予以定义的活动，艺术家本人应对此活动负全责"。他也选择巨幅框架以及无限的色彩空间，同时对自己的作品的展出与出售进行高度的控制，总是一个整体一个整体地捐给不同的博物馆，其中包括纽约的大都会美术馆。

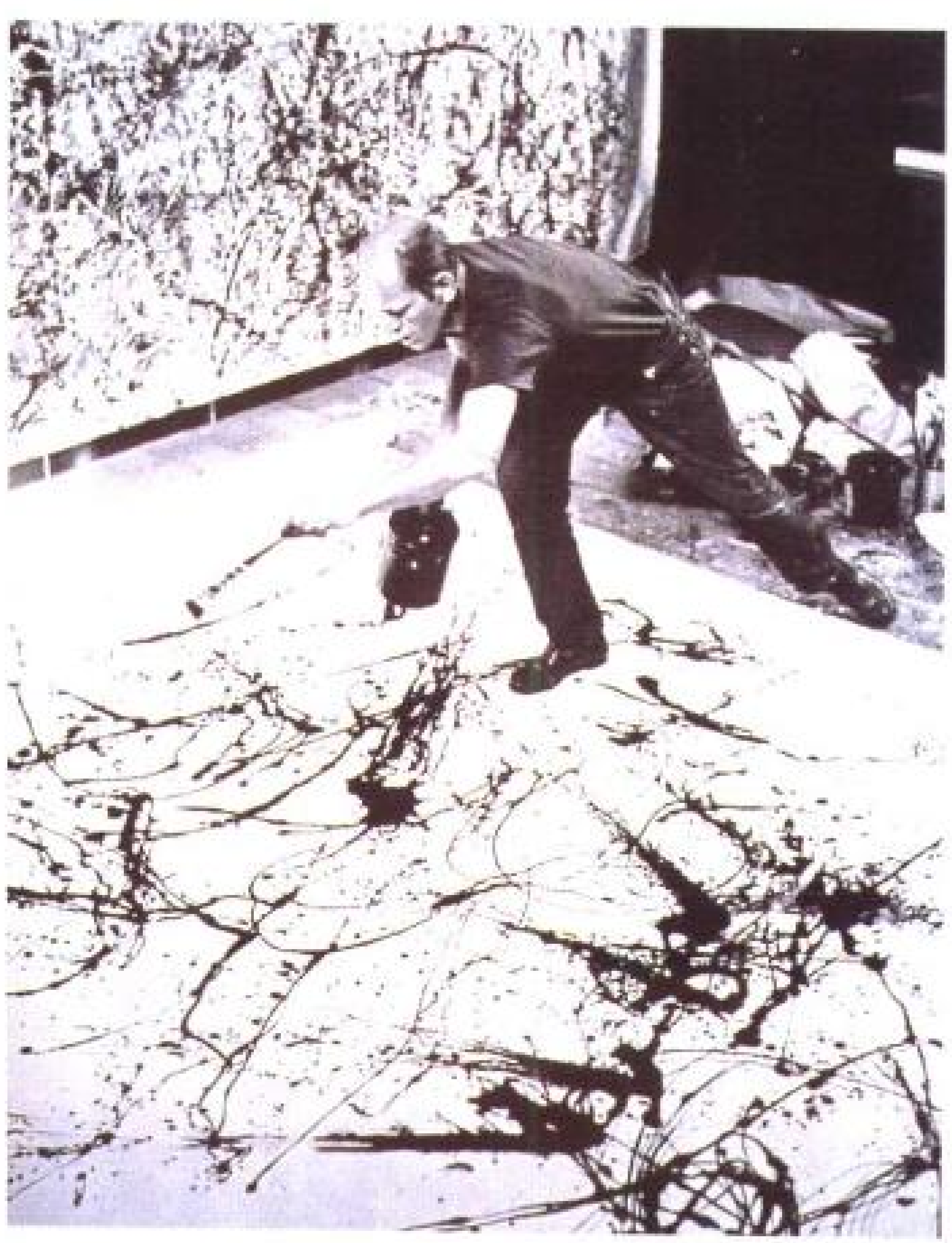
马克·洛特科(Mark Rothko)也来自超现实主义阵营，在二次大战之后，他制作了许多大幅作品，其中，抽象表现主义让位给了明亮的色彩与丰富的物质材料之间进行的温柔的对话。色彩的密度，其平面及其周边成为一种凝想的纯粹对象的感性构成因素，这种凝想甚至是一种冥想，是一种关于人的冥想。他的画作半是碑石，半是门槛，是对时间与空间的一种挑战，排除了任何参照的可能性，形成一种反圣像似的精神性，构成了绘画的教堂，从而与艺术与神圣产生了永恒的关联。

在这些走上了征服一个"能与他们的想像力相称的空间"的画家背后，有一个画家的阴影一直在保护着他们，那就是马蒂斯。纽约的大画室得到了《红色画室》(1911年)的教导的精



髓——它跟《格尔尼卡》一样，藏在现代艺术博物馆，尤其是马蒂斯本人不断地将这种教导具体化、绝对化，用在了雷吉那(Régina)大旅店的墨画上，用在剪纸上，或者是罗赛尔教堂的工场上。许多画家选择了使用黑色，目的是为了摈弃素描与其它绘画范畴的界限，有时甚至是为摈弃形式与内容之间的冲突，而马蒂斯本人已经用黑色在1914年留下了一幅谜一般的、秘密的《门-窗》。这幅画直到1971年才为人知，出现在了阿拉贡的小说《马蒂斯》的封面纸套上。从阿舍尔·高尔基的1945年的作品，到1960年弗兰克·斯坦拉(Franck S-tella)的作品；从一些德·库宁的画(1948-1949年)直到弗兰克·克林纳(Franck Kline)的有力的符号，中间又经过了杰克逊·波洛克或者罗伯特·莫什威尔(Robert Mothwell)，“绝对色彩”成为一种新的抽象的动力，一直到了1963年由阿德·莱茵哈尔特(Ad Reinhardt)进行的在黑色上加黑色的、绝对的极限经验。这是在马列维奇的预言性的“黑色方块”半个世纪之后进行的，这一影响在洛特科1964年的阴沉的绘画系列中还能看到，当时他似乎像哲学家艾玛纽埃尔·勒维纳斯(Emmanuel Levinas)所说的那样，在寻找这种“无形状的物质的黑暗性，因为这种黑暗性存在于艺术家的形式之前”。

在欧洲，西班牙人安东尼奥·索拉(Antonio Saura)的强烈的表现主义是对一种最为悲剧性的戈雅的作品的普遍性的继承，而彼埃尔·苏拉日的绘画格调高而严峻，仿佛逆光一般令人目盲，他们都远离了“写实主义”或者是“鲜活的形式”跟“形式主义”之争，远离了山头与画派，而是对当时完全不为他们所知的纽约大舞台的一种回应。他们重新找回了一种永恒的黑色，以及这种黑色在好几个时代内穿越西方



杰克逊·波洛克
在位于长岛的画室中完成一幅“滴淌画”。在其绘画真正有名之前，这位艺术家的图像就已经大大被媒介宣传了，起先是1949年8月8日《生活》杂志的报道，然后就是保罗·法尔肯伯格(Paul Falkenberg)和汉斯·纳穆特(Hans Namuth)在1950年冬季为他摄制的电影(后者是来自包豪斯的著名摄影师)。所以这位画家兼运动员在他位于东汉普顿的春季仓库中像拳击手一样的工作已经为人熟知了。他那种独一无二的在绘画上的肉搏姿态已被永久地记录了下来。
摄影：©Hans Namuth



威莱姆·德·库宁
(Willem De Kooning)
《乡间二妇人》
(1954年，油画布上颜料，上釉，加炭笔。赫肖恩博物馆，华盛顿)。在所有的新纽约画派的画家中，就数这位出生于荷兰的威莱姆·德·库宁最显得具有争议性。他总爱说："艺术从来没能让我宁静，或让我纯洁"。同时，他又顽固地拒绝被放到抽象表现主义的旗帜之下。他非常关注被他称为"一阵阵的情感"的东西，甚至完全回到了具象艺术，回到了在所有的博物馆中展示着绘画魅力的，占据神圣地位的女性裸体；并从各个角度对女性裸体进行打击，将之摧毁，揉碎，并将之投掷到深渊中；让形式与非形式相互撕扯，达到了一种闭着眼睛进行无意识的探索的美学的极限。但总让人觉得作品尚未画完，并在同一种愤怒的手势中将绘画与素描熔于一炉。
摄影：©AKG，巴黎
©ADAGP，1999

艺术的强烈的影响力。

黑色是一种处于永恒的萌芽状态中的色彩，它为创新提供了无以伦比的工具。它呼唤这样一种绘画："没有其它的意义，只有绘画的艺术"，就像乔治·巴塔伊在爱德华·马奈的作品中见到的一样。巴塔伊把马奈视为现代艺术的奠基人。黑色唤醒的是作品的神秘，正如1868年的《阳台》，里面全是穿着盛装的画家。若不是马蒂斯的《门－窗》一画盖过了它，人们会发现，在这幅画中，已经出现了这样的一种在暴风雨来临之前的寂静。

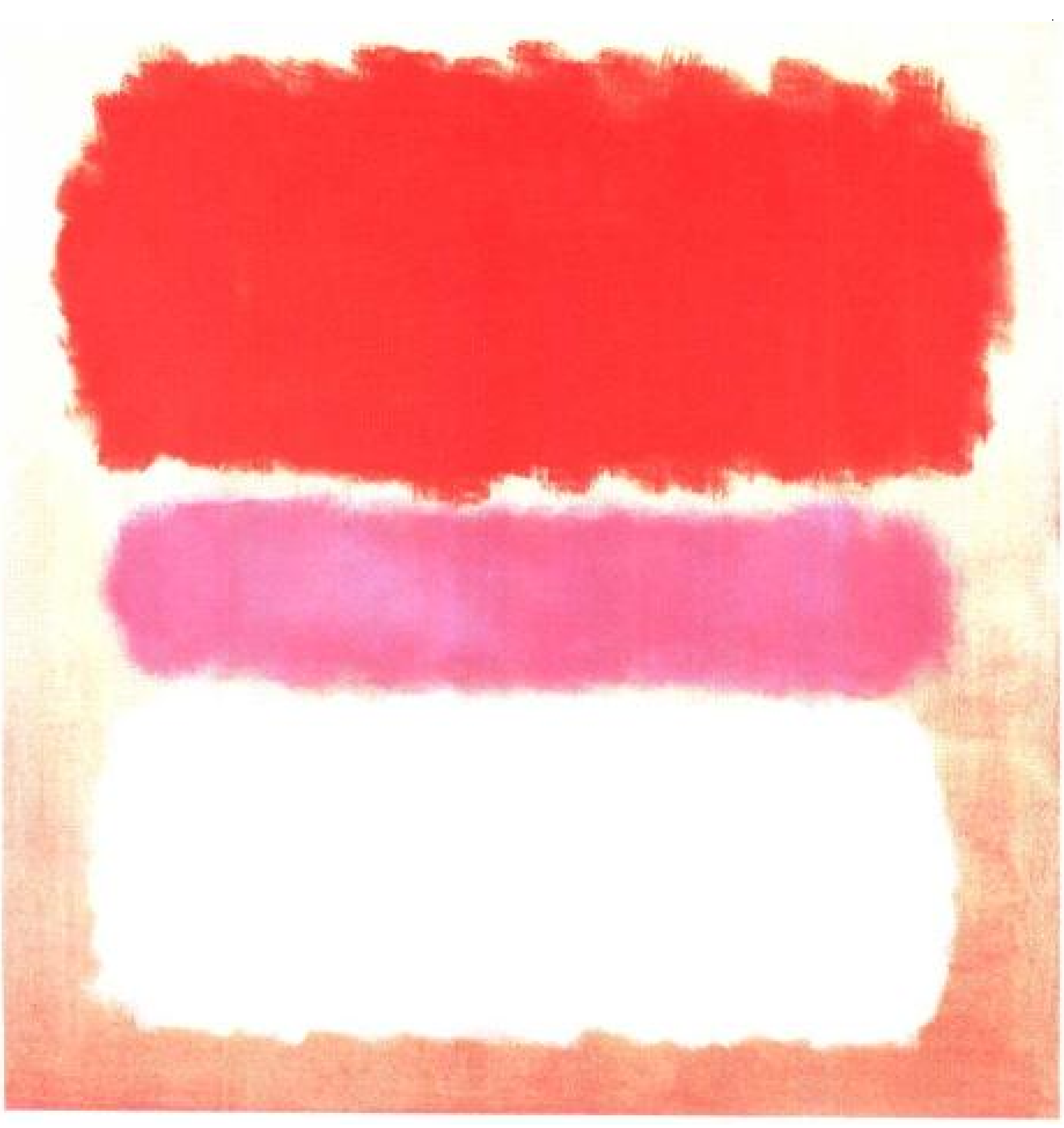
对新的空间的征服

一方面是前苏联的人造卫星在太空中运转，卡尔德的"活体"在天空下舞蹈；另一方面，雕塑到处在探索新的空间。1920年，冈萨雷斯将焊接金属的技巧教给了毕加索；到了1933年，美国人大卫·史密斯(David Smith)将这种技艺推崇到了极致。他说："这种焊接艺术的品质正是我们这个世纪的

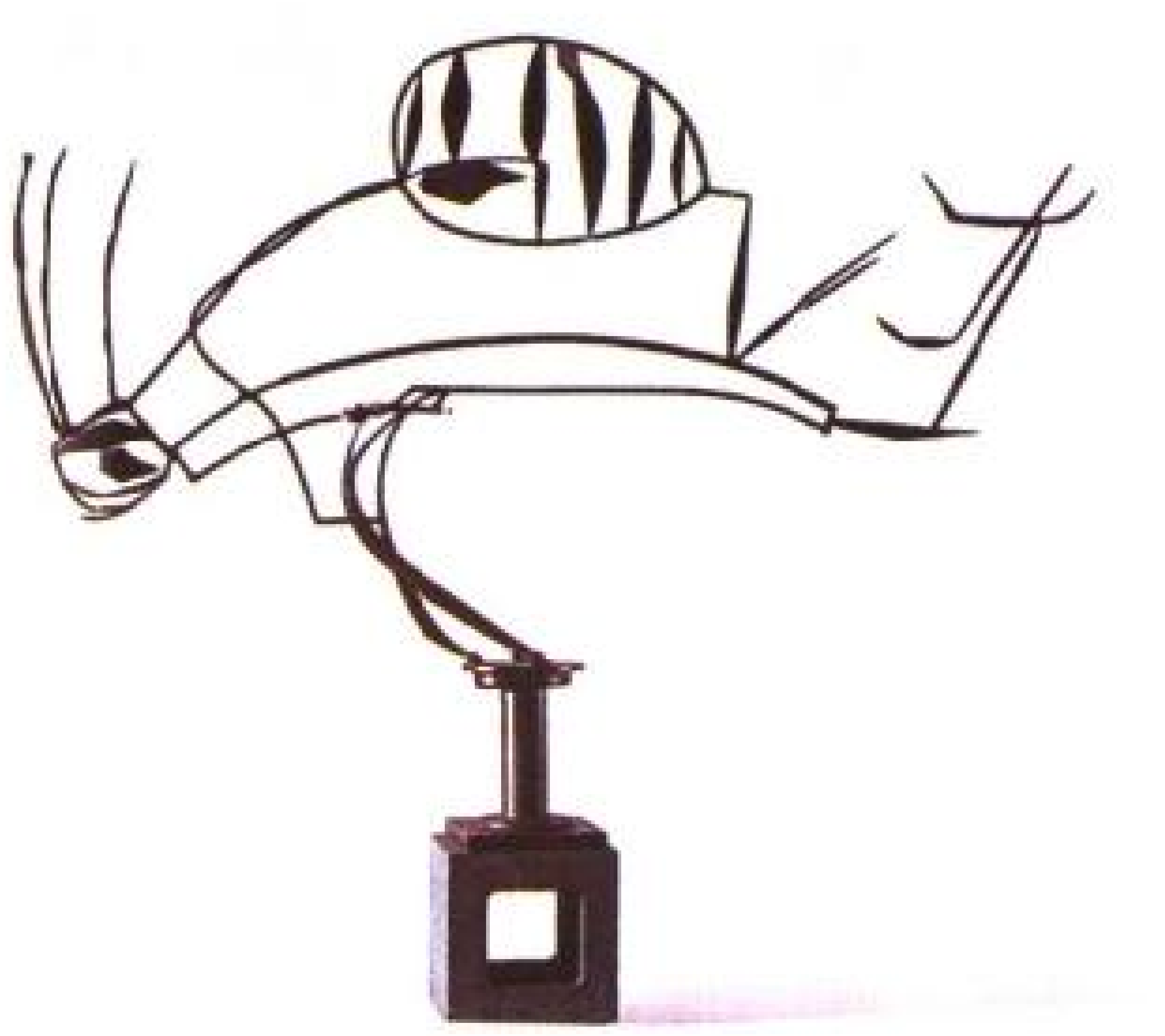
品质：强大、结构、运动、进步、毁灭、粗暴”。1948年，他在二战期间的一家坦克汽车制造厂当了几年气焊工之后，在空中画起了钢筋的素描，后来又竖起了许多抽象、宏伟的“图腾”。

孔斯坦丁·布朗库西(C.Brancusi)1904年到了巴黎，他原籍罗马尼亚。定居巴黎之后，他住在龙森街死胡同的最深处，做起了隐士。他拒绝参加任何双年展，而致力于他一生中最重要的作品——他本人的画室。在1957年去世时，将它捐赠给了现代艺术博物馆。二十年后，这一画室在被毁之后被重新小心翼翼地修复，竖立在了蓬皮杜中心的前面。除了在1937年创作的放在罗马尼亚的提尔古久(Tirgujiu)公园内的大型系列作品，包括最高的《无穷的柱子》，画室中的作品总体包括草图、家具、照片等，是惟一能够体现这位僧侣雕塑家的雄心的。他对纯粹自足的形式的几乎神秘主义的探索使他创造出了一种具有初始性的雕塑，摆脱了支座，直接插在天地之间，受着被他磨得光闪闪的作品折射的光线的沐浴。他的画室不仅仅是一种见证，见证了一位宗旨是“像神一样去创造，像国王一样去发号施令，像奴隶一样去工作”的艺术家的作品，而且还构成了一个起了榜样作用的、具有预言性的“整体艺术”空间。

马克·洛特科
(Mark Rothko)
《无题》
(1957年。私人收藏)。
在为西格拉姆公司的大厦创作一系列的“壁画”(这些壁画后来并没有挂在那里)之前不久，洛特科就彻底投入到了色彩之中。他建构起了一个充满了人性味的空间，这是一种被重新找到的私人隐密空间，让人的目光直接进入一种世俗性的宗教，其中，色彩占据了至高无上的地位，就像是沙滩上拍击的浪花一样，是一种令人宁静的希望。
摄影：©布利吉曼艺术书店
©Kate Rothko Prizel 和 Christopher Rothko/ADAGP, 1999



阿尔佩尔多·贾可梅蒂(Alberto Giacometti)来自超现实主义的阵营。他固执地将材料非物质化，跟空间展开了一种绝望的搏斗。在他看来，雕塑是建立在虚空上的。“我们挖去空间去构造对象，然后，对象又创造出了空间。”1947年，《行走的人》的瘦削的人形的脆弱性开拓出了一种新的雕塑空间，使观众保持一段距离，并重新创作了一个悲剧的场景；而在1950年，他的《双轮马车》体



现了一种令人赞叹的现代视觉，是对一种古代御者形象的改造，仿佛他是奇迹般地逃过了世界末日的灾难。

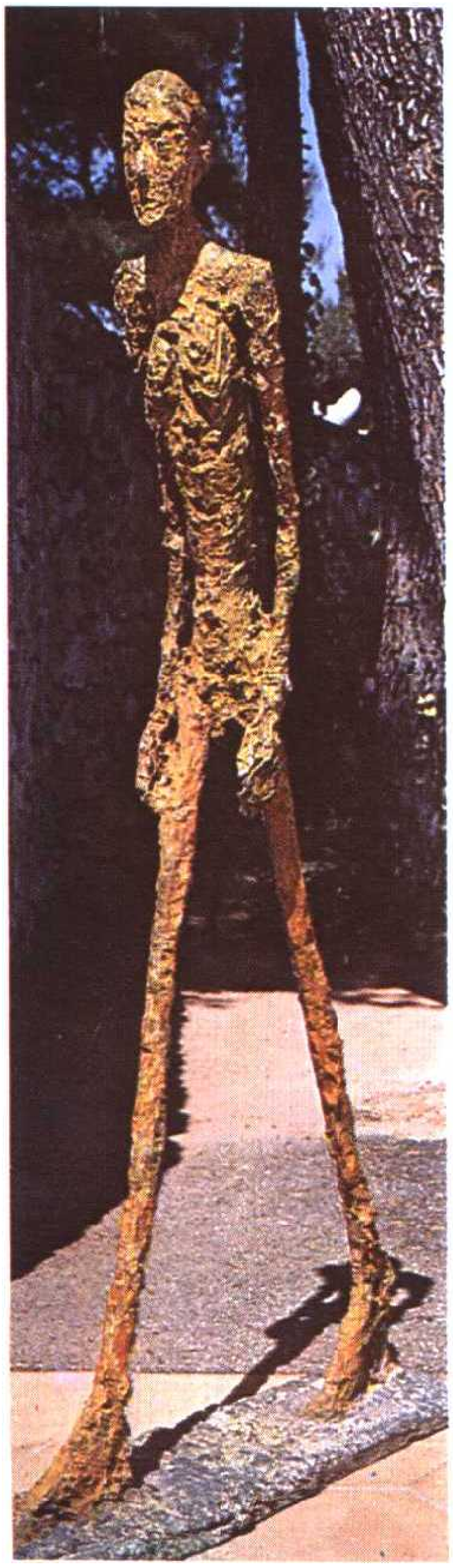
波普艺术（Le pop art）

起先是出现了“机遇剧”艺术。“机遇剧”艺术1952年产生于美国的黑山学院，舞蹈家、编舞麦斯·库宁汉姆(Merce Cunningham)、音乐家约翰·卡奇(John Cage)和画家罗伯特·劳森柏格(Robert Rauschenberg)三个人同台演出。这种“演出”艺术在同一时间、同一地点，混合了各种不同的艺术表现形式。任意发挥跟瞬间性结合在一起，既打破了美学范畴的界限，又打破了传统的文化的高低贵贱之分。约翰·卡奇是一位禅宗哲学的信徒，他试图实践“一种不是与生活相异的艺术，而是生活中的一种行动的艺术。”他的一些弟子，比方说阿朗·卡普洛(Allan Kaprow)、乔治·布莱齐(Georges Bretch)或者是克拉艾斯·欧登堡(C-laes Oldenburg)以无以伦比的投入与能量将这一用于私人用途的伪戏剧变成了先锋派爱好者们最为喜爱的艺术形式之一。阿朗·卡普洛的第一次“机遇剧”表演是1957年在乔治·希戈尔(George Segal)的小农场内的鸡窝里进行的。这类演出后来愈演愈烈，大多是随兴而至的。他们打破了内外之分，向街景借来背景，演员与观众们经常交换角色，最终打破了所有禁忌。

同时，日本的具体美术协会的露天展览和演出将艺术家与绘画之间的那种肉搏战展示在人们眼前，目的是为了产生一种从未存在过的艺术。这个小组是由吉原治良在日本的关西成立的。其中成员如白发一雄在泥浆中打滚，用脚作画；田中敦子倒垂在一根绳子上，身上绑上各种颜色的颜料与电灯泡。1956年，在第二次日本展览中，村上三郎跳着穿过了一个用纸做成的屏幕。在德国，激流派(Fluxus)的“音乐会”成了对这一音乐传统国家的音乐庆典的一种真正的亵渎行为。沃尔夫·沃斯特尔(Wolf Vostell)在观众席的上方安置了一个玻璃做的天花板，上面用电灯泡的忽明忽灭不断扰乱观众。这是对约翰·卡奇的一次传奇性的音乐会的响应。那一次，约翰·卡奇在演出时只做了一件事：将音乐会的大门朝

右页
阿尔贝尔托·贾可梅蒂
(Alberto Giacometti)
《行走的人》
(1947年，青铜。马埃特基金会，旺斯的圣保罗城)。这一具有普遍性意义的人的象征性形象是靠记忆创作出来的，其中既有埃及艺术的痕迹，又有王港逻辑学的痕迹（“行走的人是一种自由的动机”）。贾可梅蒂向让·克雷(Jean Clay)解释说：“一个在街上行走的人没有任何重量，至少要比同一个人死去或晕过去的时候轻得多……正是这样一种东西是我无意识地想表现的，即那种轻的感觉，将我的那些人像不断磨尖，磨细。”
摄影：©马埃特画廊/T ©ADAGP 1999

左页：
大卫·史密斯
(David Smith)
《澳大利亚》
(1951年，上了色的钢材，202×274×41cm，纽约现代美术馆，由W．鲁宾捐赠)。在这座雕塑中可以隐隐看出一只袋鼠的形象，但是，更重要的，是可以看出冈萨雷斯和毕加索的影响，体现在那种使空间中突然出现一个线条的意愿中。
摄影：©该博物馆/T ©ADAGP，1999

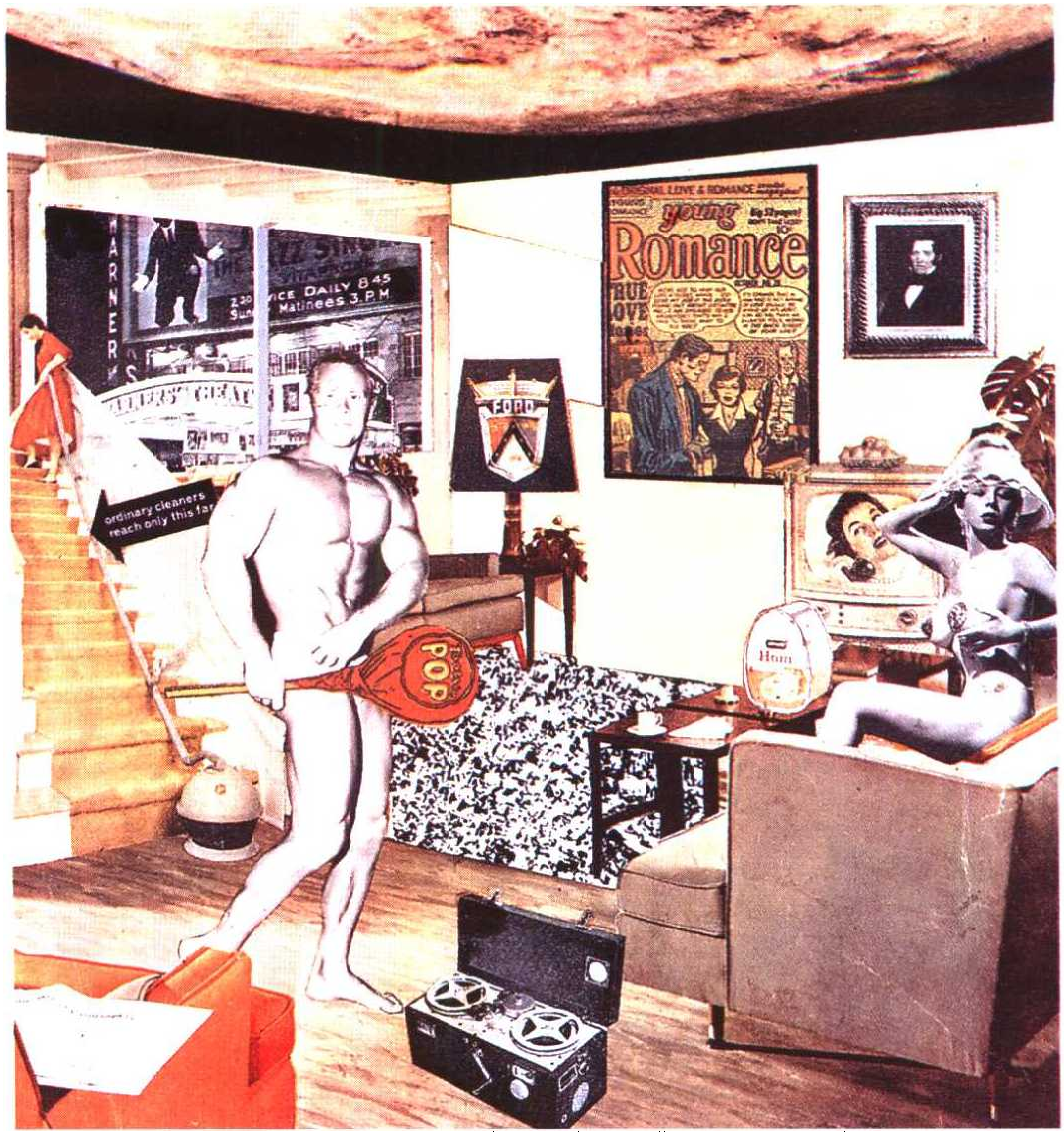


街上打开，让外面的声音进入。“维也纳行为主义”团体则更为暴力，他们的成员将动物的血、排泄物和尸体等汇集起来，并显示各种各样的身体痛苦，有时甚至当面做出截肢或者阉割之类的手势。从1963年进行了第一次命名为“将一个女性的身体变成沼泽”的“物质行动”开始，奥托·穆尔(Otto M–ülh)就大胆自由地解放了性，向一位裸体的模特儿施以所有的绘画行为，赫尔曼·尼奇(Herman Nitsch)的长长的艺术生涯就是组织一系列的仪式，这些仪式中充满了对敬神活动的模仿，对上十字架刑的模仿，乃至于各种各样十分渎神的宗教传统的再现。他将之称为“完全的作品”。

在60年代初的美国和欧洲，到处风行各式各样的“机遇剧”艺术，即兴而至，或者在大型节日上出现，体现了年青的艺术家们跟一种形式主义的文化传统相决裂的需要。行为本身的重要性大大超过了对作品的崇拜。一个毫无生机的对象的存在被一种充满了另一个时代的禁忌与禁令的身体的展示所代替。艺术走出了它的框子，因为它要将鲜活的现实拉进来，从而使它彻底摆脱它表面上的被动性。这正是哈拉尔德·塞曼(Harald Szeemann)在1969年的伯尔尼艺术馆的那次具有传奇性的展览中要展示的。那次展览的题目十分醒目：“态度即形式”。

波普艺术的产生出于同样一种对文化的高低贵贱之分以及美学范畴之分的怀疑。“pop”和“art”这两个原先应当对立的两个词连在一起(即“民众”与“艺术”)，首先出现在1955年英国艺评家劳伦斯·阿洛威(Laurence Al–loway)的笔下，指由大众文化产生的艺术作品。相对于“机遇剧”艺术的渎神行为，回应了一种在造型艺术内跟对艺术史的承继以及艺术的所有规则与参照相决裂的意愿。面对他们的那些功名成就的年长几岁的画家们搞的脱离了社会现实和公众的抽象，这种对现有价值的反击造成了一种既是完全的又是不折不扣的写实主义。

在英国，来自伦敦的皇家学院的一代年青的艺术家深深地感到了一种强烈的差距。这种差距在于，一方面是一个非常保守的国家，以及它还非常维多利亚化的结构与体制，另一面是从美国进口的一种肤浅的现代性的咄咄逼人的符号。这些符号通过广告、电视、电影或者连环画，构成了一种造型语言，很快就成为一种消费社会体制下的文化革命。它很快就波及整个世界，其旗手



理查德·汉密尔顿
(Richard Hamilton)
《是什么让我们今天的家显得如此不同，如此温馨?》
(1956年，粘贴画，25×26cm。乔治·宗德尔博士收藏品，都庭根艺术中心)。这一小小的粘贴画，原先是为一次名为《这就是明天》的展览作招贴与目录封面而设计的。这次展览汇集了12个工作小组，他们进行的创作的主题是人与周围环境的关系。这幅小粘贴画成了波普艺术的最早的"圣像"之一。马可·列文斯顿(Marco Livingstone)认为它具有一种"预言性"。理查德·汉密尔顿将当时并没有被纳入美术的那些图像的各种类型进行分类，突出那些再生产与交流手段，使得家用电器以及一种冰冷的纸上的"单身汉使用的机器"尽显丰采。十年之后，他应马塞尔·杜尚所托，重新组合了"大玻璃屋"。
摄影：©该博物馆/T ©ADAGP，1999

就是甲壳虫乐队，该乐队成员在1963年录制了第一盘唱片。

"pop"(波普)这个词第一次出现在了理查德·汉密尔顿(Richard Hamilton)的1956年的一幅小小的拼贴画里，这是一幅招贴画的设计草图，用于独立小组在伦敦的白教堂艺术画廊举办的一次跨学科展览。除了理查德·汉密尔顿以外(他本人是做广告的，已经在当代艺术学院教了四年的珠宝设计、画面设计和工业设计)，还有其他许多建筑师、画家和设计师们，他们制作出了令人惊讶的布景，将日常生活带到了文化空间中，以图打碎文化空间。这次真正的集体性演出，以一种疯狂的欢宴的形式出现，既具讽刺意味，又具有预言性。理查德·汉密尔顿的拼贴画有一个长长的题目："是什么让我们今天的家显得如此不同，如此温馨？"他在画中以奇异的手法罗列了像家用电器那样的机械制作的工具。他带着清醒的头脑，拉开了对参照物与主题的冲击的序幕，深深影响了接下来的几十年。这一杂货店似的混乱堆杂让艺术去跟超市的柜台相竞争，因为超市正是大众化的既成品的反博物馆典型。这样一种美好的无序不正回应了消费者兼观众希望建

立起的那种既能离东西很近，又可以离它很远的愿望？要知道，这个世界刚刚进入了一个崭新的时代，在这个时代中，像1961年最早进入太空的加加林能够一下子变得比邻居还要亲切熟悉！所以，汉密尔顿展示了一个有趣的“室内场景”：在一个灯罩下，有一位裸体的女人；就在旁边，在第一部有声电影中随着爵士乐唱歌的歌手阿尔·强森(Al Johnson)由于严格的画面编排而被砍去了头。这样的“盘点”可以一直继续进行下去，出现了一台录音机、一个吸尘器、一台没有人看的电视机，旁边又是一个关于连环画的古老的牌子；而这一切都沐浴在一种月光般的光线内；其主人公是一个肌肉发达的“健美”爱好者；这位要去征服消费社会的可笑的大力士形象在手中拿了一个巨大的棒糖，上面赫然写着“pop”这个词。

汉密尔顿十分关注一些具有代表性的社会轶闻。1986年，他重新使用了一张当时各大报纸杂志都使用的照片。照片上是一位“滚石”乐队的成员，因吸毒而被捕，手上被铐上了手铐。这位一下子名誉扫地的英雄兼反保守的“偶像”的形象反过来成了一种控诉，成为一个现代的牺牲品的形象代理，因为他是一种被青年一代仇恨的社会秩序压制下的受害者。汉密尔顿很快就以此为本，制作了一系列绘画与丝网印刷作品，得到了广泛的传播。可以说，汉密尔顿在这样一个受到传媒广泛传播的题材中找到了跟莫奈的“鲁昂大教堂”一样的题材！大家知道，莫奈十分喜爱系列画作，认为那是最好的、科学的手段，就像在实验室中一样可以不断重复，可



大卫·赫克耐
(David Hockney)
《克拉克夫妇与佩尔茜》
(1970–1971年，油画布上使用丙烯，314×366cm，塔特陈列室，伦敦)，“我认为这幅画最接近自然主义……人物大小几乎与真人一样，我费了很大的力气才将他们画出来……我试图表现的，是这两个人物之间的关系。……(纽约美术馆的麦克肖恩)对我来说，我所有的双人肖像都像是一种《天神报喜》似的构图，总是有一个毫无表情的人物，以及一个前来向他‘朝拜’的人。在这幅画中，比较奇怪的是，坐着的那个人物居然是奥西。照说应该是站着的赛丽娅坐在他坐的椅子上的。”
摄影：E. Tweedy
©Photeb/T

以在绘画的表面（它被视为与神圣的纪念物一样的东西）抓住光线的无穷的变幻可能性，而那是一切表现的不可触摸的、内在的神圣源泉。大家知道，这一对视觉的源泉的探索使得印象主义最终打破了好几个世纪以来定下的绘画与现实之间的规范，从此现实被遗弃给了当时方兴未艾的摄影。一种决裂完成了：因为从此受到重视的是绘画的特性，只有它才是画家的对象与主题。没有画完的东西、保留出的空间或者没有画出的东西都具有了一种明显的物质性，跟传统的绘画手段有了相同的地位。从此，独自航行的艺术家走上了深深的航程，从社会角度而言，他越来越边缘化。随着绘画中的连续性被打破，在艺术史的流程中出现了一种新的轨迹。

这样的实验持续了一个世纪，在形式主义的迷雾威胁下出现了种种前卫与先锋派，艺术家们常常成为一个对他们的特权感到嫉妒的艺术领域的牺牲品。随着安迪·沃霍尔在1962年完成了为刚刚自杀而死的著名女演员玛丽莲·梦露制作的系列作品之后，这种新的轨迹终止了。波普艺术使得艺术又回到了自身，又开始了它的“叙述性”，开始了它跟可视可见的事物之间的对话。假如说，印象主义通过对同一题材的不断重复，将绘画的“内容”从绘画中去除了，那么这一回，同样的重复穷尽了绘画的“对象”。从光线到媒体形象的过渡，结束了对事物的真实性的假设，而只注重它们的表现。留下的只是些“信息”。同是1962年，“波普艺术的哲学家”玛谢尔·麦克卢汉(Marshall Mcluhan)发表了名为《谷登堡的庞大体系》的著作，指出了传媒革命的重要性。从它的后果上看，至少可以与19世纪的工业革命相比较。波普艺术抓住的是对真实的模仿，是取代了本质、事物和事件的神话与成品，它的前提是一种经过大众蒸馏的替代手法制造出来的真实，波普艺术因此成为系列产品的同谋，同时满足了消费者的虚幻的个人主义。它以嘲讽的方式为一种绘画“对象”提供了形式，这种绘画“对象”汇集了传统绘画的所有的表面上的元素。于是，它成了一个产品社会中的产品之一，标牌代替了签名，手工制作代替了画家的手艺与知识。

绘画从此改变了外观、参照与主题！同是汉密尔顿，在马塞尔·杜尚的要求下，临摹了他的《大玻璃屋》，从中透露出了他的真正渊源：他是属于决裂一边的，探索新的隐喻的透明性。就这样，艺术带着极大的讽刺性，去除了自己原先传统的光环，即“远离尘世”的一面，同时也放弃了抽象表现

安迪·沃霍尔(Andy warhol)



《九个杰姬》(1964年，内烯与画布上丝网制版印刷，154.5×122.5cm，伊阿纳·索纳本收藏，纽约)。安迪·沃霍尔运用了肯尼迪总统遇刺之前与之后的报纸上的照片，将该事件进行万花筒似的戏剧化；以杰姬·肯尼迪的脸为中心，并加重黑白处理。1963年底，他与他的全班人马迁入47号街东231号的宽敞的工作室中，这个工作室很快就被命名为"工厂"，用以强调这一绘画与电影的"制作场所"的热火朝天的景象。他什么都制作，而且坦然承认："我真希望能发明一些跟牛仔裤的蓝色一样简单的东西。"对他来说，唯一重要的，是快速而有效的效应："我常常怀疑自己，我与其说是在生活，不如说是在看电视。"

摄影：L. Joubert

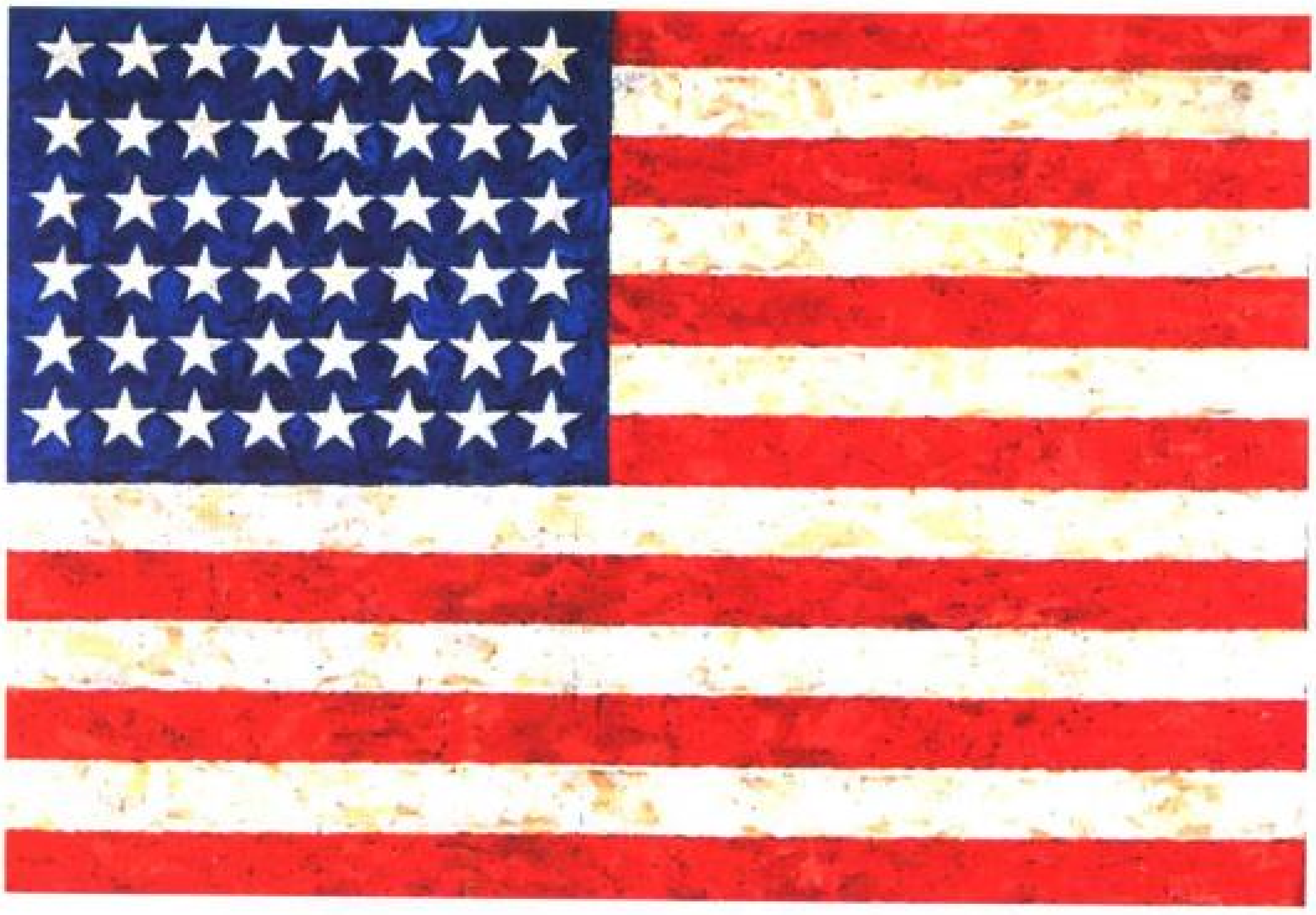
©Arch. Photeb, T
©ADAGP, 1989

安迪·沃霍尔1928年8月6日生于匹兹堡的一个普通的斯洛伐克移民家庭中。他在1949年的夏天得到了卡耐基科技学校的文凭之后，定居纽约。他为《时髦》、《纽约人》、《哈佩市场》和《蒂法尼》等杂志作插图与广告。翌年，他母亲来到纽约与他同住。她在长达20多年的时间内一直与他住在一起。1958年，他用金叶粘贴的形式，制成了《名星们的鞋》，并周游了一次世界。

1960年，他的第一批油画借用了连环画中的人物。1962年，他在油画布上印刷丝网制版照片，表现《康佩尔牌汤料罐头》、《空难》、《猫王》和《玛丽莲》(梦露)等。翌年，他因种族歧视而产生的暴乱而开始创作《电椅》；在约翰·F·肯尼迪总统遭到暗杀之后，完成了《杰姬·肯尼迪》。他于1966年在列奥·卡斯特利(Leo Castelli)画廊举办了一次展览，在墙上贴满了带有母牛图像的墙纸，并在画廊的空间内到处飘起了注入了氦气的银色座垫。翌年，他发行了"地下绒"乐团的第一批录音带。

1968年，他完成制作了电影《蓝色电影》和《肉体》；与此同时，他的名为"工厂"的工作室迁移到了联盟广场西侧33号。同年的6月3日，一位女权主义者朝他开了一枪，他身负重伤。次年，他发行了第一期《采访》杂志。1972年，他制成了无数的毛泽东像，并在10年之后，登上了万里长城。

沃霍尔1987年2月22日在纽约去世。他给后人留下的是一个国际阔佬阶层心目中的名星、一位不知疲倦的创造者、一种永恒的表演的导演者。对阿朗·卡普洛(Allan Kaprow)来说，安迪·沃霍尔的那些画像，"尽管俗了些，但具有一种简洁性，就像那些令人无法从脑海中挥去的古老歌谣一样，一直追随着你。"



雅斯佩·琼斯
(Jasper Johns)
《旗帜》
(1955年，油画布上蜡画。让－克利斯朵夫·卡斯特利的收藏)。琼斯用这一人人都能认出的题材去正好覆盖住整个画面，这样，就将绘画、绘画的材料性以及它的本身的现实性都物化、对象化了。照路西·理帕尔(Lucy Lippard)的说法："当人们明白了，一个诸如这究竟是一面旗子还是一幅画的问题并不需要做出回答的时候，可以说通往波普艺术的道路已经打开了。"
摄影：©J.琼斯，Leo Castelli画廊，纽约/T ©ADAGP，1999

主义所体现出的要成为天使的自大狂妄以及创世的雄心，从此之后，艺术家满足于"明星体制"带来的声望，而作品则满足于时髦所赋予它的名声。在画幅上充斥了各种各样从大量的商品与侵入日常生活的图像中挑选出来的因素，重新变得可以轻易地被描述出来。

大卫·赫克耐(David Hockney)将多种多样的因素混合在一起，它们自来墙上的涂鸦艺术，但也来自培根·杜布菲或者基塔伊(Kitaj)的微妙的现代风格场景的传统，同时带有一种潇洒、熟练的技法。他的画作就像是一本私人笔记，上面全是一些熟人与朋友的形象。每一幅画都强调日常生活中的日复一日的乐趣，成了一种个人欲望小驻的驿站，在那里，一切都显得是"奢华、宁静和快乐"。从富丽堂皇的内室到加利福尼亚的游泳池，从他的朋友小圈子到专供消遣的花园，他用一种一如既往的素描手法去对个人幸福作出罗列与清点。这位奢侈地隐居到了贝弗利山(Beverly Hills)的花花公子式的画家后来迷上了一分钟成像的相机，拍摄下他认为最珍贵的一些瞬间，再将相片组合成镶嵌画一般。在辞别画坛长达十年之后，他绘制了一批极有气势的、色彩绚丽的装饰性风景。

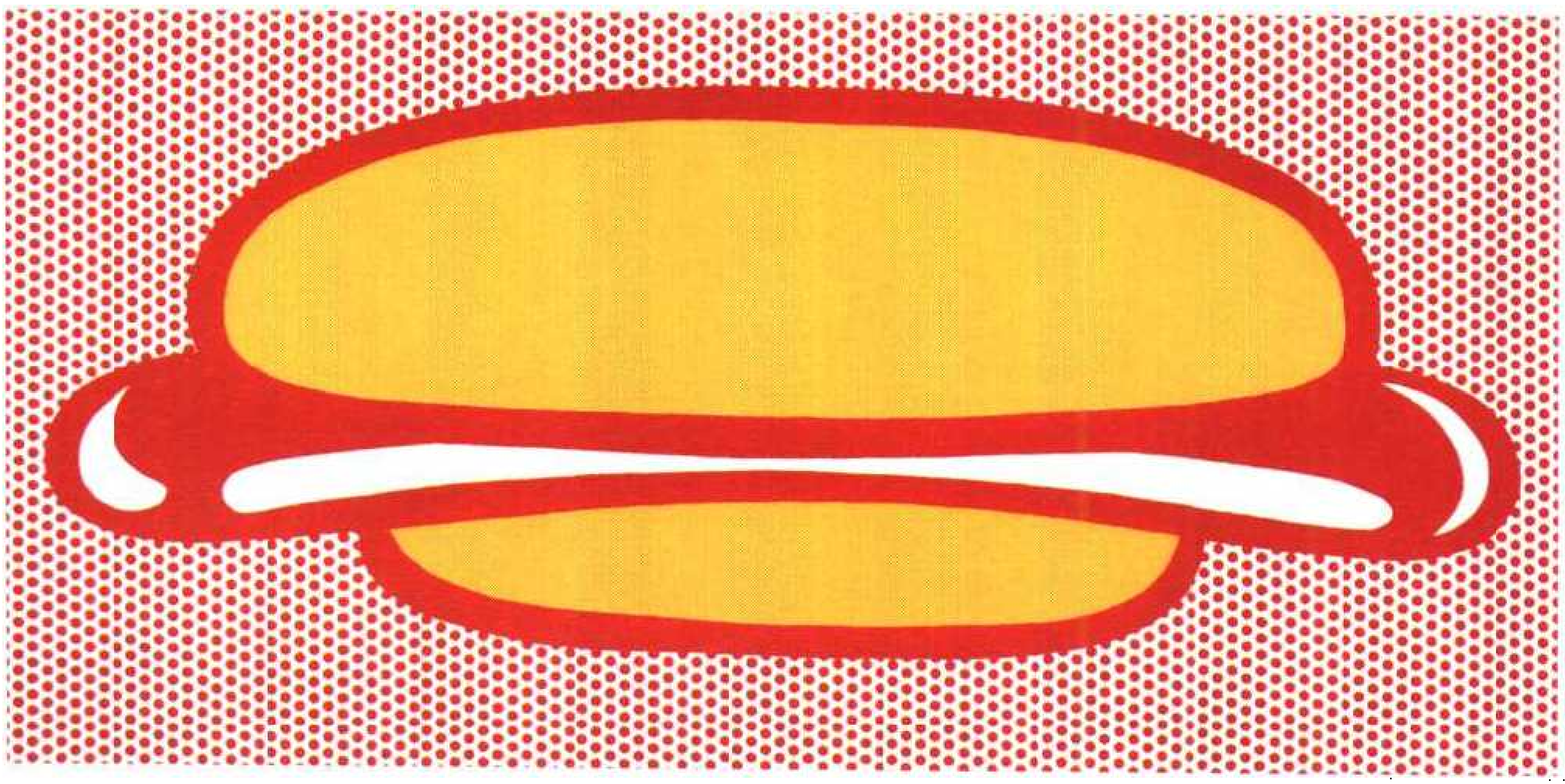
彼得·布雷克(Peter Blake)要更加彻底一些。他参照明星或半裸体女郎的图像，组合成字谜一样的绘画，里面充斥了最具渎神性的文化暗示以及最粗俗的明显引用。他出名是因为他为甲壳虫乐队制作的一张唱片封面。彼得·布雷克通过表现最受传媒青睐的人物的形象而将绘画扎根于大众文化

之中，从而与杂志报刊的冰凉的纸上的想像世界相竞争。

在大西洋的另一边，两位当时共用相邻的画室的年青艺术家——雅斯佩·琼斯(Jasper Johns)和罗伯特·劳森伯格，也跟他们那些致力于抽象表现主义的长兄们分道扬镳。劳森伯格的“组合绘画”反对绘画的脆弱的表面，强调各种粘贴、胶合、附加在画布上的物体的实物效果，而雅斯佩·琼斯则象征性把一面美国国旗作为纯粹的绘画对象而制成蜡画，仿佛是对绘画主体的残存的一次最后的使用。这两位艺术家都发明了一种新种类的图像，这一种类跟古老欧洲的艺术史彻底决裂。他们两人没有一个自认为是“波普”艺术家。他们的雄心跟当时日渐强盛的美国所需要的文化革命的规模是相称的。假如说，到了80年代，雅斯佩·琼斯又回到了一种轶闻



罗伯特·劳森伯格
(Robert Rauschenberg)
《痕迹》
(1964年，油画布上印刷。弗兰克·提尔曼夫妇收藏)。“绘画是与艺术与生活相联系的，这两者没有一样是可以人工制作出来的。(而我则试图在这两者之间的夹缝中工作)”。劳森伯格坚持认为自己与抽象表现主义、与波普艺术保持同样的距离。然而，他的那些“组合绘画”在抽象的画布中带有暴力性地置入一些奇特的物体，还是打开了通向波普艺术之门，成为杜尚的“现成品”与黑山学院的“机遇剧”的继承人。同样，劳森伯格使用了照片转印术，追随安迪·沃霍尔，创作出了具有悖论性的抽象构图，其中没有高雅的文化参照，却有着非常媒介化的通俗之物。
摄影：©Lauros-Giraudon/T
©ADAGP，1999



鲁伊·里奇顿斯坦
(Roy Lichtenstein)
《热狗》
(1964年，铁皮上釉，巴黎国立现代美术馆)。画家擅长改变比例，进行简化，对印刷术、连环画及广告的视觉陈规进行探讨性使用，作品中体现的严密的绘画结构给人造成一种前所未见的凝缩效果，且这种手法可随便运用到最为平庸的"题材"上，就像这幅画一样。在他那里，既有一种对"风格"的拒绝，又有那些"美国式生活方式"中微不足道的象征物品，从而产生一种不动声色的，粗俗的，被强制性地灭了菌的现实主义，其中充斥着已没有任何血肉的图像，以便为"物体"这一新的拜金主义崇拜对象正名。因为物体成了一种新型绘画最后的敲门砖，时代已走到了由印象派式的"非画性"打开的历史深渊的另一边。
摄影：P.Migeat
©MNAM
©ADAGP，1999

性的绘画，上面充斥了对以往的大师们的明显参照，那并不能让我们忘记他通过他的《靶子》或《数字》系列而完成的翻天覆地的业绩。同样，劳森柏格的半透明的布料照片转印并不能抹去他最成功的"组合画"中，那些鲜活的材料产生出的强烈冲击力。比方说，在《单色》(1955－1959年)中制成标本的绵羊踩在著名的斯德哥尔摩现代美术馆中的粘贴画上。他说："对于绘画而言，任何原动力都具有同样的价值。并不存在平庸的题材……，绘画跟艺术相关，正如跟生活相关，而艺术与生活都不是可以凭空捏造的。"

1958年1月雅斯佩·琼斯在纽约的雷欧·卡斯特利(Leo Castelli)画廊举办的第一次个人展览，展出了他从1955年开始制作的《靶子》和《国旗》系列。这些作品是对已经存在的图画的复制，显得像是一些纯平面的物体，排除了任何个人表达，显示出一种高度的绘画性投入、一种笔触无处不在的固执性以及彩色蜡画对表面空间的耐心而缓慢的覆盖。几个星期之后，罗伯特·劳森伯格的首次个展在同一家画廊举办，展出了《查尔林纳》(1954年)的混沌画面，捡来的物体在上面跟挤出的油彩混杂在一起，而这种混乱性最终又受到在表层上出现的格子或竖道的制约，这种制约既不容打破而又显得毫无力量。1955年的《床》更加具有挑衅性，在上面树起了一张带有被子的床，还有床单和枕头，上面沾满了四溅的污点。这样的绘画已具有淫秽性。

这两人都迷上了约瑟夫·科尔耐尔(Joseph Cornell)的罐头，很快就去探索三维空间。其实雅斯佩·琼斯在1955年的《国旗》中已经显示了被画的"事物"与所画的"现实"之间的任意性。到了1958年，一只电灯泡、一支电筒成了他最早的雕塑作品的对象，具有讽刺意味地显示了他对光线在绘画中的作用的追求！这样的平庸性在他1964年用彩绘青铜制成的一对啤酒罐头上得到了神秘性的延续。而从1960年起，他的《地图》系列在同美国地图般巨大的油画布上重新创造了美国"风景"。

拉利·里弗斯(Larry Rivers)原是一名爵士乐手，他被德·库宁的作品引向了绘画创作。他走了大型历史画的道路。他重新绘制了藏于大都会美术馆内的一百年前的埃玛纽艾尔·朗兹(Emmanuel Lantze)的著名油画。1953年绘制的具有渎神性质的《华盛顿渡特拉华河》，将这位美国总统的爱国英雄主义淹没在一种带有怯生生的期待的冰冷的雾色之中，画家那支充满了抽象表现主义风格的画笔在上面扫来扫去。这样，波普就与连环画相竞争了，因为它重新发明了叙事的自发性，通过一系列的剪辑与重叠，将各种技巧、画像、暗示，甚至怀旧感，都堆积在一起了。

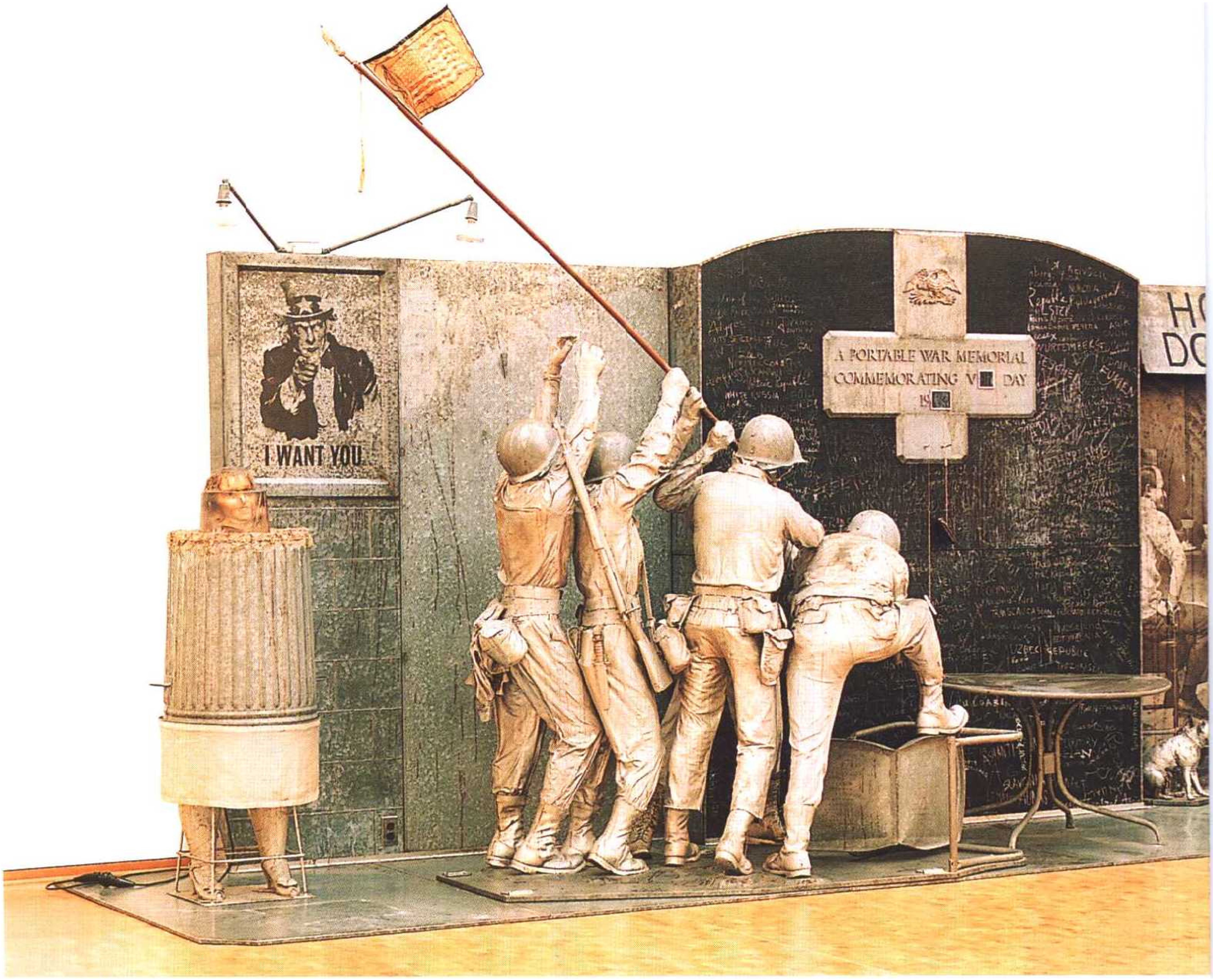
波普艺术的明星角色非安迪·沃霍尔莫属。他来自广告与图像设计领域，成了“美国制造”的几乎神秘的领袖人物，是某种群众媒介文化的圣诞老人，在他的圣诞背篓里，充斥了连环画似的人物，以及严格标准化的可供消费的物品。

安迪·沃霍尔扫除一切怀旧感，采用最最简单的形式，运用一种广告式的技巧。其中，生硬的色调跟将物体孤立起来的框架结合起来，而且一切都是以大幅尺寸出现。为了加强这样得到的效果，安迪·沃霍尔向工业丝网印刷讨教。从1962年起，在他的画中，就只剩下了一些最最基本的绘画元素，而让位于康佩尔(Campell)牌的速成汤料罐头、可口可乐的瓶子、或者是超市里的布里欧(Brillo)牌的洗衣粉。同样，明星们的画像，从玛丽莲·梦露到里兹·泰勒，都成了他以几乎工业的方式和数量制作出的产品。安迪·沃霍尔完全打破了文化高低贵贱的区分，自己把自己定义为一架“机器”，从他的“工厂”中生产出电影、唱片、报纸等一大批混杂了所有表现手段的作品。

汤姆·威瑟尔曼(Tom Wesselmann)更新了一种具有隐私性的色情主义，一些“轻浮”的风俗画场景，制作了非常现代的大型、冰冷的图像，使用的是广告艺术中咄咄逼人的平涂法以及大加简略的轮廓。在他的系列作品《大型的



克拉埃斯·欧登堡
(Claes Oldenburg)
《"幽灵"鼓装置》
(1972年，由十件填塞了聚苯乙烯小球的麻布装零件组成，巴黎蓬皮杜中心国立现代美术馆)。欧登堡尝试了纸箱、皱纸和石膏制作的物体，许多跟真实物体略有相似，上面又涂抹了大量的色彩。此后，他又想像将一些日常生活中最不起眼的物体无限扩大，将其放置到一些公共广场上，用幽默感去融化冰冷的城市规划设计，但这一工作还有一个最终的目的，就是要"让物体都变软，就像是要向它们的功能性与古典性吹上一口死亡之气。我们可以说，物体的灵魂就这样升上天空，就像是一种幽灵。它那经过驱魔的精神就此又回到几何王国。"
摄影：©该博物馆/T



美国裸体》中(从60年代起开始创作)，他将画作放置到一个对内室的戏剧舞台似的重新组合之中。就像在一幅大型银幕上出现的露骨的电影放大镜头一样，大而无当的图像展现女性身体的各个部分：鼓鼓的红唇；精致地涂上了指甲油的手指紧紧夹着香烟；慵懒的身体，以及其它一些构成“温暖的家”的美好的东西，充斥了一种有佳侣相伴的性感，表达了一种已经符号化的欲望的泛滥。

相反，吉姆·丹恩(Jim Dine)选择了伟大的心灵的温柔情感，画面上油彩横流，就像是一种“模式”一样，极具装饰性。主题的随意性跟里面内涵的情感色彩一样强。罗伯特·印地安纳(Robert Indiana)用字母进行了有效的组合，写出诸如“爱”(Love)这样的词语，并将字母放大后放到巨大的排版面上去，或者用煤气表上的数字来重现数字学的奥秘。

1968年，正当嬉皮士运动高涨的时期，詹姆斯·罗森基斯特(James Rosenquist)成为“巨型主义”的一员猛将，他制作的大量巨型画布可以跟百老汇那些巨幅广告牌一比上下，



爱德华·基恩赫尔兹(Edward Kienholz)*《可携带式战争纪念》*(1968年。鲁德维克博物馆，科隆)。基恩赫尔兹在这里制作了一个纪念性作品，表现一群士兵在太平洋战争期间，插上表示凯旋的美国国旗的一个场景。他认为设计出一个可以被移来移去的阵亡人员纪念碑，正是一种反军事主义的流露。这幅"画"(这是他自己的说法)继承了农村民间戏剧的传统以及在教堂前布置背景以表现基督教各种奇迹的传统做法。在这里，同样的一种单色的金属色将凯旋的场景跟一个咖啡馆的露天阳台并置在一起；而且在咖啡馆内，一架可口可乐自动售货机还能用！*摄影：©AKG，巴黎*

他向这些广告牌借用了高度简化的技巧，其目的只是视觉上的冲击力。1965年，他的最大幅作品之一画出了在越南战争中著名的一架轰炸机——F-111飞机，与实物的大小一模一样，产生的视觉效果让人对这一致命的武器的不可把握性产生深刻印象。

最后要提到的是鲁伊·里奇顿斯坦(Roy Lichtenstein)。他在1961年为他的儿子制作了第一个米老鼠，专门挖掘排版艺术与连环画艺术。他为波普艺术提供了最吸引人的一些原型。它们是对20世纪艺术史的一种重新审视，以一些摘引式的基本形式出现，并系统地以彩图册子进行筛选。印刷的框架成了绘画材料的一种替换品，精英文化的一些主题、题材及标志与民族文化的主题、题材及标志相撞击，使得在机械复制的时代，绘画也可以继续生存下去。

许多波普艺术家都放弃了绘画而从事物品制作或装置艺术。克拉埃斯·欧登堡制作了大量的糕点铺或肉铺的货摊，上面放置许多色彩招人的塑料食物；然后又转而制作一些既

庞大又具讽刺性的物品；甚至设想出一些凯旋门，其形状似衣架钩上的衣夹子；或者建造一些桥，只由一个扭曲的、拖在地面上的一个加工过的螺丝钉组成。除此之外，有时还进行对一些杂乱无章的材料的悖论性使用。他所制作的一个上面掐了几根烟头的烟灰缸有一个游泳池那样的大小，而且是用不讨人喜欢的生了锈的钢材制作的！他所制作的厕所里的抽水马桶是用软塑料制成的，形状柔软无力；而他做的爵士乐器及电池由于不能发出声响而成了一堆破布。

1961年，爱德华·基恩赫尔兹(Edward Kienholz)决定将一家妓院表现出来并使之永恒。妓院名字是“罗克茜家”，采用了他称为“乱七八糟”的环境。在这一淫荡的场所，所谓的“混合媒介”艺术作为一种对立体派的“粘贴”、施威特斯(Switters)的“拼贴”以及杜尚的“现成品”的继承，将想像世界放置到一个真实而为人熟悉的空间里。他在1968年制作的大型的《可携式战争纪念》，是对军事宣传的一种嘲讽，以显示其可笑之处：他笔下的美国海军战士将星条旗插在了一个咖啡馆的露天阳台上，而在黑板上则纪录着多次战争胜利的战果！在1965年的《豌豆酒吧》中，他用一批在跳蚤市场找到的钟表重建了一个酒吧，这些钟表代替了那些在酒吧泡着以消磨时光的模特儿兼消费者的脑袋。

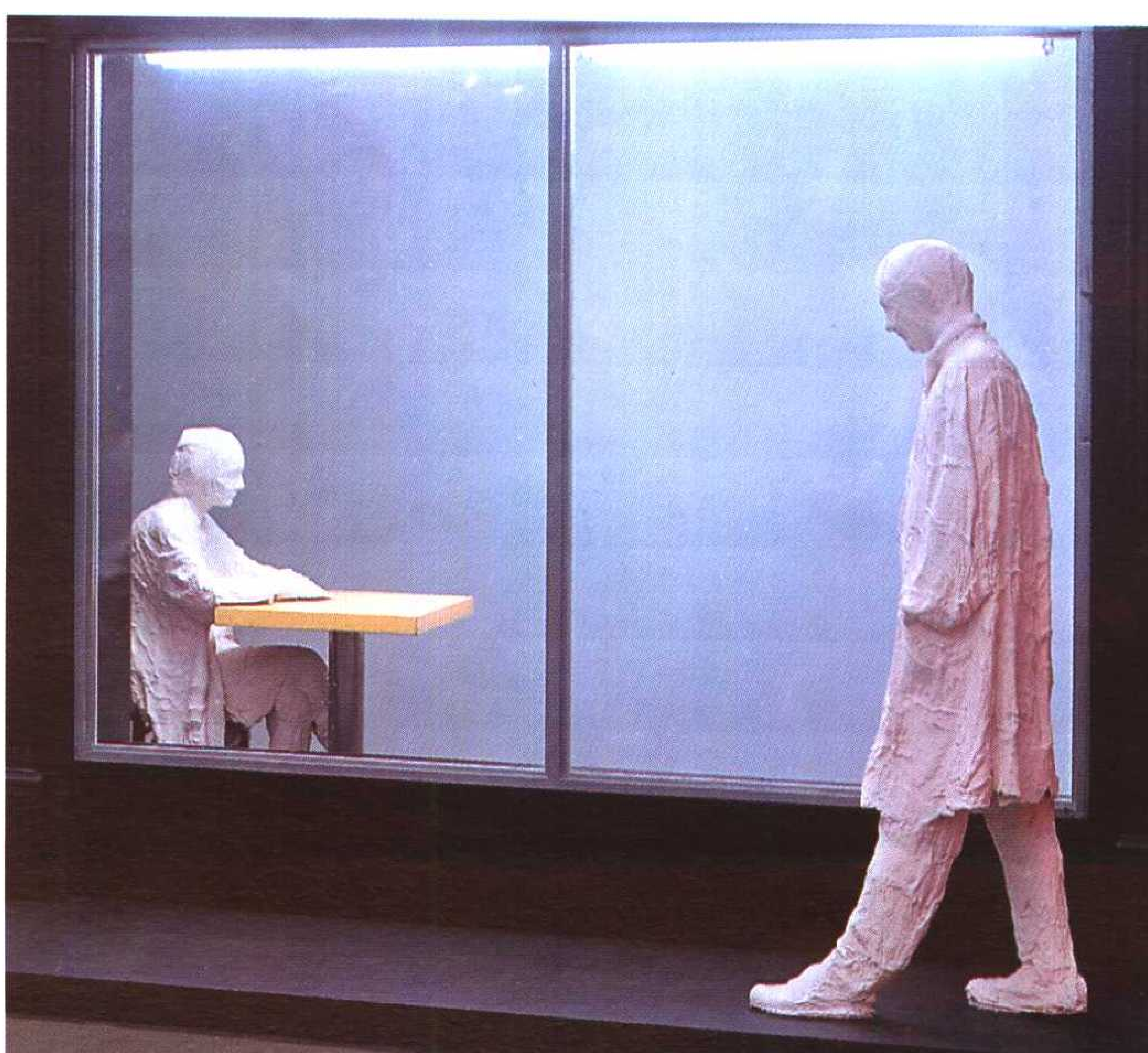
乔治·希戈尔(George Segal)根据一些庞贝古城的石膏复制品而想像出来的“考古学”则走了一条完全不同的路子。与真人一样大小的无名石膏人像的孤独感弥漫了一个个点缀着从平庸的日常生活中找来的真实物品的场所。他所制作的幽灵固定在一种俗成的孤独感中，带着一种没有历史、完全受到物质的偶然性的制约的无所谓的神态。透过这种造型艺术中的形式主义去看，这是一些没有灵魂的身体，处在了大众化的社会里，极度地都市化，在那里，同性恋人们坐过的板凳跟一个街区电影院的售票员的孤独的小亭子并列放置在了一起。

另一个20世纪的开始

因此，波普艺术向人展现的是一种没有幻想可言的生活背景，在这种生活中，日常的平庸仿佛陷入了展示商品的橱窗和广告招牌的陷阱之中。一种表演式的社会占据了都市生活，开始不断地陷入到了自身的映像中。到了1961年，魔鬼

们被驱逐了，恐怖被遗忘了，而同时立起了柏林墙。同一年，音乐家约翰·卡奇让人“听”见了《寂静》，而电影导演米开朗基罗·安东尼奥尼则让人“看见”了《夜》。另一个20世纪开始了。让·杜布菲——照批评家加埃唐·皮孔(Gaëtan Picon)的说法，他是惟一还能掀起一些丑闻的“艺术家”，以60岁的高龄获得了社会的承认，第一次在一家博物馆内得到了展出。那是巴黎的装饰艺术博物馆。在纽约的现代艺术中心，则展出了另一个洛特科的大型回顾展；而约瑟夫·波依斯(Joseph Beuys)被任命为杜塞尔多夫美术学院的雕塑教授。

在米兰，彼耶罗·芒佐尼(Piero Manzoni)制作了“鲜活的”雕塑，将他的签名加在了他的模特儿的皮肤上。在龙森街死胡同里，也就是布朗库西曾经安置过他的巴黎画室的地方，罗伯特·劳森伯格、拉利·里弗斯、让·丁格利和尼姬·德·圣法尔用卡宾枪向一个覆盖满了石膏的画布开枪，尼姬·德·圣法尔在上面藏了许多装满各种颜色的口袋。这正印证了让·杜布菲的著名说法：“艺术永远都必须让人有一点害怕，又能让人笑一笑。”与此相应的，是一种批评语言的彻底转变。结构主义的阅读方法以及“主体的消失”注重一个能够启示一种特殊的知识的“物体”，或者应当丝毫不带顾虑地去赞赏它，或者应当用一种强硬的反击去将它打得粉身碎骨。



乔治·希戈尔
(George Segal)
《餐馆窗边，第1号作品》
(1967年，石膏、木头、金属与有机玻璃。鲁德维克博物馆，科隆)。乔治·希戈尔的人物都如幽灵一般，处在一种白色的匿名状态中，没有身份，恰似一具空的模子，却又在一些人们熟识的物品间萦绕，仿佛这些无忧无虑的过路人遭到了一种神秘的世界末日状态的打击。艺术家成为平常场景的布置人，将这些人物放到一种形式结构中，严格的单色性使人直逼实质性的东西，这些在城市的碎片中捕捉住的孤独形象始终一言不发，为一个向无人之界开放的空间注入一种永恒
摄影：©科隆莱茵地区图像档案馆 T
©ADAGP，1999

异彩纷呈的先锋派

1962年，苏联导弹运到了古巴造成的危机将世界置于核武器大灾难的边缘。险些发生的战争刚刚避过，一种恐怖的平衡在东、西方之间降下了一道无比坚硬的铁幕。在埃维昂(Evian)签订的和约终止了阿尔及利亚战争，而正当一些古老的殖民帝国放弃了战斗的时候，美国军队开始轰炸越南的北部。在两大阵营之间的竞争是完全而彻底的，必须在两者之间取其一而从之。从今以后，没有了别的选择，只能去回答一道命令："参战吧，再次加入战争！"面对整个世界的军营化，艺术选择了一条从束缚它的一切障碍中解放出来的道路。绘画与雕塑的传统美学范畴完全破裂了。摄影、电影和活生生的舞台成了救命稻草。建筑与设计也加入了这个行列，艺术越来越强调它的特殊性。这种特殊性给了它所有的权利，首先就是开拓它的疆域的权利，其危险就是丢失自己。惟一重要的，是艺术家的态度，或者作品的"观念"。艺术跟它的社会、政治和文化之间的关系比纯"自我"的展示要更为重要。对创造性活动的颂扬并不比艺术家的古老的自恋习惯具有更高的地位与价值。

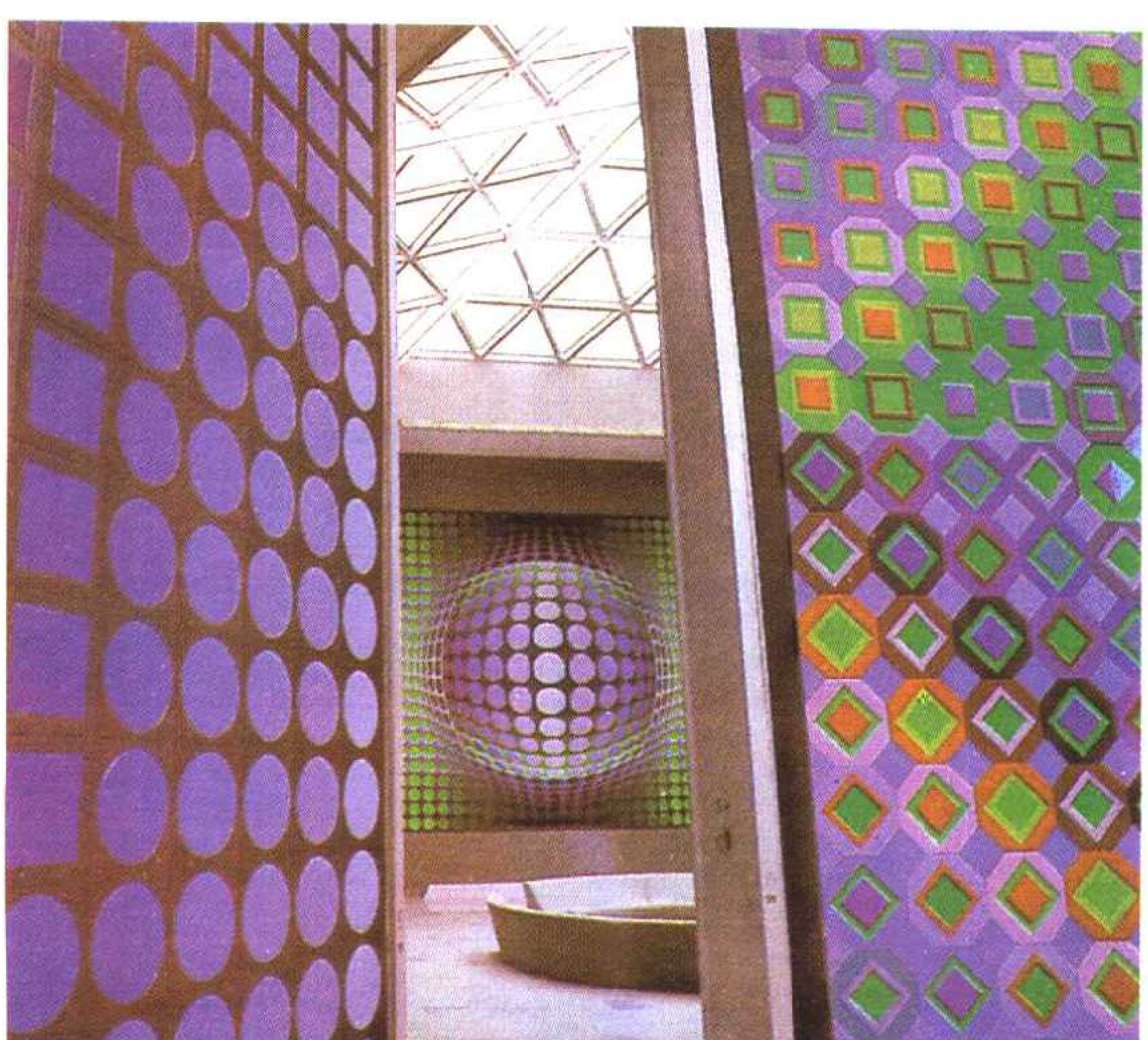
一方面是风起云涌的波普艺术刚刚将艺术舞台清扫干净，另一方面，二次大战之后的第一批艺术家们毫无顾忌地从已被彻底摧毁的领域中寻求支持。20年代的先锋们被召来以唤醒一个渐渐沉睡的艺术舞台。无名的探索与实践又开始转为积极而活跃！由此而产生的热情根本无视高低贵贱与官僚主义。没有任何一次"潮流"以前卫自居。一切都是随机而至，受到环境的影响，受到不断变化的网络的影响，有时情况极为复杂。由于一些友情关系，或者出于一些集体工作的需求，许多小团体成立了又解散。那个时代的人们不再进行队伍肃清或者将人开除出团体这样的事情。因为目的不是要保持一种路线的正确性而是要四面出击！生活一天比一天更好过了，因为经济繁荣，消费越来越普及，而风俗变化也越来越大。享乐主义又占了上风！虽然有些怀旧者希望有一种对艺术史的现代观念，但现时性高于一切，要将一切都打破。随着美国的极简抽象艺术与主要局限在意大利都灵地区的朴素艺术的对立，很快就出现了大地艺术，这是一种远离博物馆与美术馆的环境与生态潮流，它们旨在征服无穷的空间。这同样的对一种"区别艺术"的拒绝(这个词是布尔迪厄[Bourdieu]发明的)，同时出现在了两种似乎相对立，但马上就同具国际性影响的艺术趋向：一边是对图像的"批评"，致

力于重新给予图像以意义，并为它找回叙事的范畴；另一边则是对视觉与活动性的探索，它们要用所有的手段，来改变人们对时间与空间的已经形成的观念。面对事物的纷繁复杂，面对被预言的世界末日的到来，大家都有同样一种积极的、看得更清楚一点的愿望！跟写实主义与表现主义相反，这两种趋向是对现实世界的表现和内在世界的展示而树起的镜子，但又出现了第三条道路，这条道路上铺满了许多善意的政治意图，时刻被乌托邦似的理想观念所照亮，并重新开始了艺术长期以来一直试图跟城邦、节庆以及必不可少的反抗之间建立起来的对话。

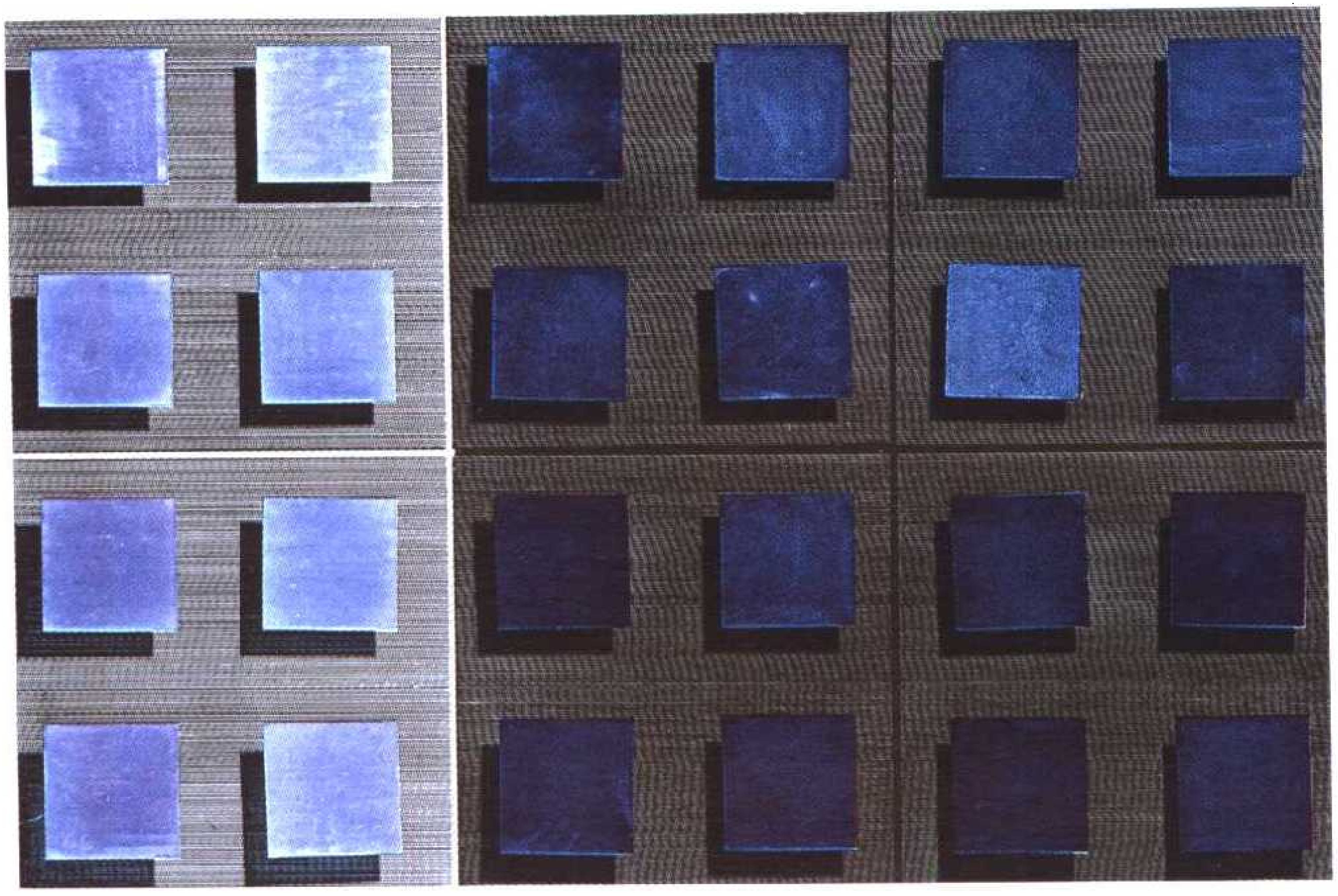
活动艺术与视幻艺术

卡尔德的那些“活体”或“平衡体”在空中划出的平和的线条打开了繁荣的活动艺术的道路。在这些作品的极具随机性的悬浮升空的阴影下，出现了许多无法辨认清楚的物件，现代材料与一种修修弄弄的乐趣结合在一起，进入了一种极具游戏性的竞争，完全可以与最尖端科技相比较，同时也可以跟专制的速度或者因对空间的征服而引起的热情相比较。在所有的领域内，进步重新成为一种新思想，受到一种非常视觉化的，很容易看见的艺术革命的推广。到处都组成了艺术团体，艺术家们半是自娱的修补工，半是科技师，其中建筑师与画家走到一起，或者是设计师或工程师或科研工作者们在一起。仅仅是新形式的随机性是不够的，因为它必须回应一种对社会的生产模式和艺术消费的改变的需求。

1955年，德尼斯·勒内画廊在巴黎组织了名为“运动”的展览。主要展出人是瓦萨雷利，同一年他在卡塞尔举办第一次“资料展”(Documenta)时写的《黄颜色的宣言》中公开宣称：“在未来，要想寻找幸福，只能到既有运动感又能感动人的造型美中去寻找。”展出的作



瓦萨雷利基金会，*普罗旺斯的艾克斯城*（1976年成立）。维克多·瓦萨雷利先在戈尔德（Gordes）城堡安置了一个教育性的博物馆，又成立了这一研究、讨论和创作中心。目的旨在将他的“建筑整体融入”与他的“多彩之城”结合在一起。这样，艺术终于可以成为“共同的珍宝”，并成为“范例”。他的参照物是那些在美丽岛上见到的卵石，他从那些为他带来了启示的卵石中看到了大自然的内在几何性：“内与外通过一种内渗而相互交流。”艺术家就这样将既是观众又是加入者的参观者引入了一种完全运动的环境中，处于“造型性的、不断旋转的世界”的中心。*摄影：©F. Bouillot–Marco Polo/T*
©ADAGP，1999



耶稣–拉斐尔·索托
(Jesús–Raphael Soto)
《相反元素之关系》
(1965年，浮雕。塔特陈列室，伦敦)。索托将形式的中性化一直推到了它们的"最具普遍性"的结果，并宣称任何造型体系都建立在一个"先于并外在于元素"的关系体系上。于是，从1957年起，出现了这些双重的框架，它们的微妙的不稳定性将一种打破平衡的视觉震颤现象显示出来，使观察者完全无所适从。在这幅作品中，在表面上垂直固定住的方框的运动效果是通过观众自己的移动而得到的。从1969年起，索托创作了许多名为"可穿透的画"，邀请观众进入悬空的元素之林，直至迷失。
摄影：E. Tweedy
©Photeb, T
©ADAGP，1999

品强调黑白之间的对比，从而跟色彩主义的微妙性相决裂，同时也将文化内涵驱出了艺术。同样，委内瑞拉人耶稣－拉斐尔·索托(Jesús–Rafael S–oto，1950年起定居巴黎）使用有机玻璃，将规则的棋格式的平面或者是黑白相间的长条重叠在一起；从1957年起，他开始使用悬挂着的金属杆，后面布景是细细的黑、白线条相间的，只要观众稍微移动一下，就会产生能令人晕眩的视觉上的震颤感。在他那里，跟在瓦萨雷利的作品中一样，视网膜生理学变得最为重要，但在同一次"运动"展览上，也出现了马塞尔·杜尚和让·丁格利的作品，指明了别的可能性的方向。

在德国，于1957年在杜塞尔多夫成立的"零"团体，是最早将这个国家从纳粹主义的罪大恶极的封闭性中拉出来的艺术潮流。当时的德国进行了大规模的资金投入，对巴洛克艺术加以修复，使得德国跟那些阳光明媚的文化遗产重新接上了轨。各地的博物馆纷纷重新开放，20世纪的那些长期被禁止、被称为是"堕落的艺术家"的大师们的作品都被慷慨地展出。海因兹·马克(Heinz Mack)、奥托·彼埃纳(Otto Piene)和君特·乌埃克(Günter Uecker)开始为新一代德国艺术家们争得加入苏醒的国际性现代艺术的行列。

海因兹·马克设计出了发电机和闪亮的浮雕，并为一些经过现代改编的原始仪式想像出了宏伟的场面，比方说，他设计了一座由镜子组成的巨型纪念碑，原先准备放置在撒哈拉沙漠之中。奥托·彼埃纳则设计出闪亮的舞谱般的线条，用火或者烟作画，以及各种方格子；与之相呼应的，是君特·乌埃克将总是钉上了钉子的平面放置到聚光灯的舞蹈之下。他们都是第二次世界大战之后德国复苏时期的伟大画家。他们的雄心都是国际性的。很快，卢契奥·冯塔纳和伊夫·克兰也参加了他们的许多集体展出。在1957年到1967年的十年间，"零"团体一扫德国艺术的民族主义内涵，坚决跟

一个懒惰的、随时有跟表现主义的"地方性"传统再续前缘的倾向的社会相对立。

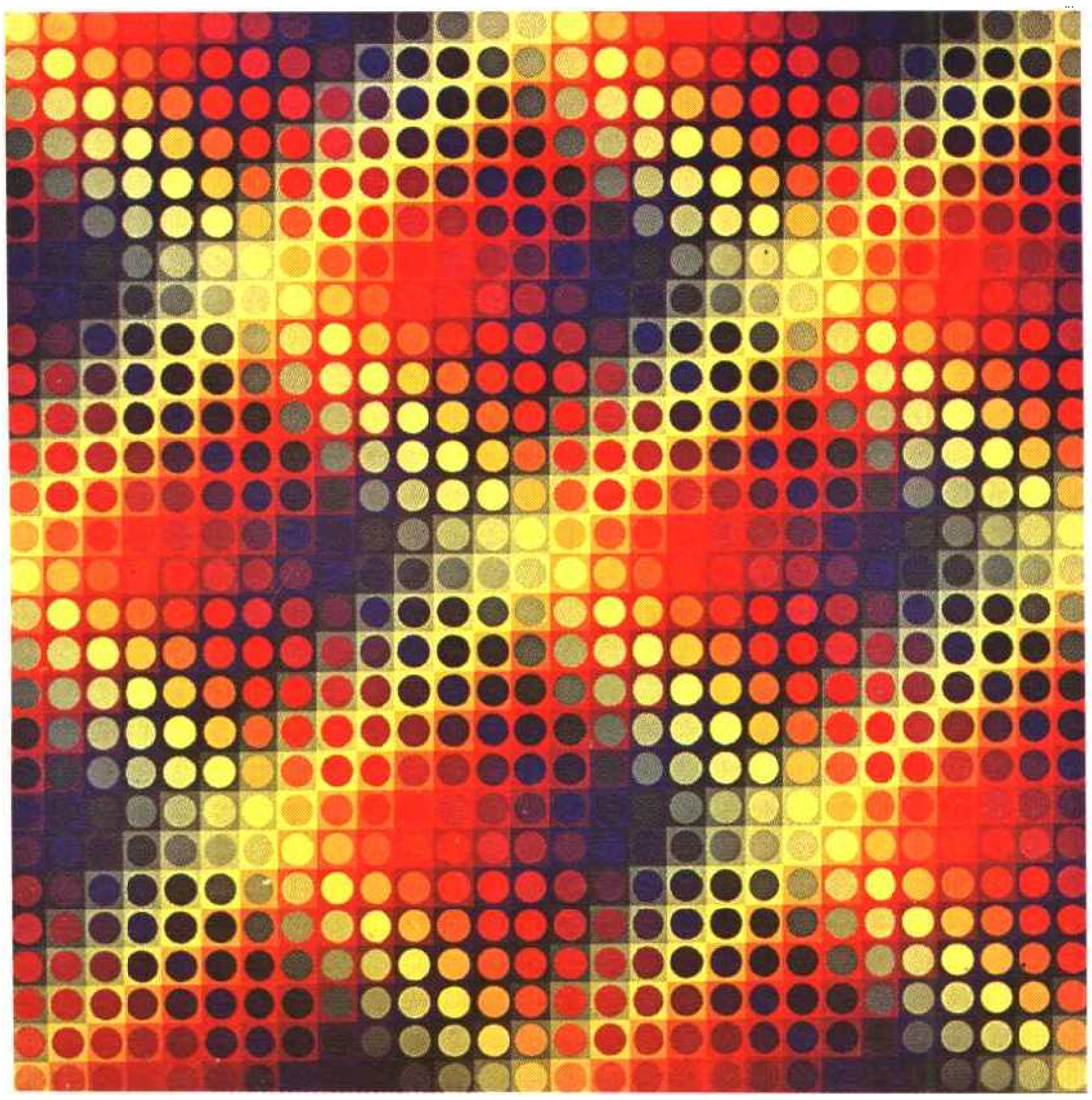
有点相似的是，在荷兰，"无用"团体继承了《风格》杂志的传统，也开始去发明有视觉运动感的物件。在意大利，在冯塔纳这一领袖式人物的关注下，米兰的T团体在1959到1966年间，将关于视觉的"格式塔"理论付诸实践，在同一批装置艺术中，将最为混杂的感觉、触觉和视觉感知融合在一起。这一"全部艺术"在波利阿尼(Boriani)的光线频闪观察屋中表现得尤其令人目眩。还是在意大利，N团体成员也充分展示出跨学科的才华。最后可以提到的是在萨格勒布(Zagreb)，"新趋势"团体从1931年起就表现出向欧洲的前卫艺术开放的意愿，他们采纳了一种纯视觉性美学的几何学原则，因一次大型的活动艺术与视幻艺术展览而得到人们的承认，这次展览取名为"不断的探索"。

但真正在这个20世纪又要重新启程的阶段使得活动艺术得到最大的发展的，还要数巴黎。一方面是有维克多·瓦萨雷利的存在，他是一种东部欧洲的先锋前卫艺术的传播者，并成为后来被人称为"新趋势"的真正的推动者；另一方面又有德尼斯·勒内画廊站在他一边的、坚决的投入。各种艺术家力量都聚集过来，尤其是一大批来自南美洲的年青艺术家群体追随着委内瑞拉人索托，效仿阿根廷人朱利奥·勒帕尔克(Julio Le Parc)，来到巴黎。勒帕尔克在1958年放弃了纽约而选择了巴黎。因为据他后来所说，"纽约是当时在美国生活的各个层次上施虐的帝国主义的象征性城市。"于是，以勒帕尔克为中心，从1959年起，形成了一个工作团体，并在翌年正式成立了GRAV团体(为"视觉艺术研究"团体的缩写)，其成员包括勒帕尔克在布宜诺斯艾利斯美术学院的朋友们——欧拉斯·伽西亚·罗西(Horace Garcia Rossi)和弗朗西斯科·罗西(Francisco Rossi)，弗朗索瓦·莫勒莱(François Morellet)和约埃尔·斯坦因(Joël Stein)，以及来自西班牙的弗朗西斯科·索布利诺(Francesco Sobrino)和维克多·瓦萨雷利的儿子、一度是勒帕尔克的助手的伊瓦拉尔(Yvaral)。这个团体既是一种理论思考的团体，又是一种创作团体，它使用的造型语言是前所未有的，大量运用了现代材料与不同的科技。在运动、体积和结构方面的探索之外，还有在艺术与社会之间创造新的关系的意愿。GRAV团体就像是一个开向城市生活的实验室，不断地进行展览，抗议文化机构的保

右页：
朱利奥·勒帕尔克
(Julio Le Parc)
《作品系列，31D第2/2号》
(1957—1970年，粘贴画，私人收藏)。朱利奥·勒帕尔克不断地在油画布或简单的体积上使用由十四种色彩组成的色调，并展开一些基本的框架。这种对结构、运动、光线或者环境的探索，将一种视觉艺术的客观规则的有效性与巴洛克式的引人入胜、或者将人催眠一样的乐趣结合在了一起。艺术家方法的彻底的严密性以及这种办法的不容置疑的运用，造成了一种美妙的色彩的丰富性、一种令人惊叹的起伏与颤抖，并造成相当吸引人的三维空间幻觉。
摄影：©Denise René画廊，巴黎/T
©ADAGP，1999

守性与艺术领域的因循守旧。在它于1968年自动解散之前，GRAV团体参加了许多国际性大型展览。不仅参加了篷图斯·胡尔滕(Pontus Hulten)在阿姆斯特丹国立博物馆以及后来转到斯德哥尔摩博物馆举办的大型国际活动艺术展，还参加了1964年的第三届“资料展”(Documeufa)，1963、1965年的巴黎双年展，1966年在波尔多举行的西格玛展(Sigma)，以及1967年在巴黎的市立现代艺术博物馆内举办的“光与运动”展。很快，这些团体创造出的社会乌托邦大大超出了艺术领域。在“视幻艺术”的标签之下，时装、美国人布略吉·里雷(Bridget Riley)的唱片封面、伊夫·圣洛朗设计的裙子以及大型商场的布置等，都在各自的领域使用了这一希望尽快从画室推向大街的艺术的视觉语言与活动法则。他们的成功超出了原先的预料。1966年4月19日，GRAV团体走上街头，将艺术带出内墙，超出常规，进行了一系列充满游戏性的活动，不惜扰乱公共秩序，用一种跟观众之间的互动性，取代了规规矩矩的艺术“消费”准则。同年，威尼斯双年展的大奖授给了朱利奥·勒帕尔克。这是一种对艺术家的承认，他的创造性、热情以及组织能力大大促进了艺术的运动，使之进入新的潮流，同时他又没有忽略他本人进行的研究。恰恰相反，集体工作的竞争机制促使他大大推进了从1959年开始进行的运用电源光线的最初尝试。于是就开始了朱利奥·勒帕尔克的“光年”，他在他那与其说是艺术家不如说更像是机械师的工作室中精心拼制起来的、表面上十分简单的构图中，呈现出人们前所未见的视觉因素的总汇，体现出他对“不稳定的整体性”的关注与追求。光效应艺术作品经常是透明的，有运动感，几乎是不带物质性的，它们让观众最大限度地参与一种视觉盛宴的闪耀；其中最转瞬即逝的形状与最耀眼的形状一起出现，最严格的规划性与最富有变化的随意性有机地结合起来。以致于当时最著名的艺术批评家之一——于连·阿尔瓦尔德(Julien Alvard)在1966年见到一幅用扭曲、磨光的钢丝制成的名为《光线的延续》的作品时，写道：“那是对奢侈的雌猫们的一堂关于野性的课！”在光速时代、视觉动力时代和电源视效应时代，朱利奥·勒帕尔克用跟现实时间一样的节奏，在世界的幽暗中心，以幸福感取代了美感。

活动艺术与视幻艺术团体继承了试图将艺术、科学、技术和社会融合在一起的俄国先锋派艺术，但它的成功既辉煌、又昙花一现。这些团体旨在彻底摧毁一种充斥了价值体



系的参照的形式遗产，而这些价值并没有能够阻止法西斯主义势力在欧洲的上升。他们试图建立起新的社会关系来。在开始了对空间的征服的科技史诗的时代，当前苏联的人造卫星围绕着地球转的时候，艺术也应当更新它与空间的关联、与物质材料以及科技之间的联系，以及它跟最广泛的公众之间的关系。这一需要按部就班进行的、几乎是科学性的工作，将“意义”问题远远排除出了作品之外，而更强调它的接受问题，以及它如何进入社会的问题。因此，GRAV团体创作了许多极简单的机器装置，比家用电器还要简单，发明了许多造型材料，其柔软性与透明性都是无以伦比的，以便使观众沉浸到那些游戏性的装置之中，诱发其参与的愿望。这一类的艺术探索跟艺术市场的习俗背道而驰。GRAV团体反对崇拜单一某物的投机性做法，而选择了多样性、装置性，甚至是社会功用性！于是作为一种公平的反击，艺术市场与文化机构让这些不肯随俗的人付出了巨大的代价——活动艺术与视幻艺术的那种咄咄逼人的成功只持续了十年时间。五花八门的小玩艺儿随之应运而生，但是，比方说，尼古拉·谢弗尔(Nicolas Schöffer)设计的光效应大楼原本应该在拉德芳斯区矗立起来，与埃菲尔铁塔一较辉煌的，却未能实施。这一巨大的乌托邦式的构想只在比利时的列日市留下了已经失去了原有精神的模型。很快，这一突如其来的艺术与文化革命的先锋中的大多数人又被人遗忘。矛盾的是，法国原是这一潮流最活跃的中心，后来却表现出对这一潮流的最大的抵触。一方面是在民众间获得的成功，另一方面，博物馆和公共性收藏机构做出了充耳不闻、视而不见的反应！

处于这一活动艺术的“国际化”边缘的一些艺术家们走上了别的运动的道路。比方说，比利时人波尔·布利(Pol Bury)，有一阵子跟马格里特的超现实主义画像走得很近，后来又进入“蝮蛇”团体，但在1955年也参加了“运动”展览。他的

作品中，运动是非常缓慢的，几乎秘密地牵制着一些木质的球体、立体或立柱体(后来又改用了磨得铮亮的金属体)，用于运动着的大型机械装置，能发出声音，有时也用于越来越大的喷泉式装置。

原籍希腊的塔基斯(Takis)在1954年来到巴黎，在街上进行了燃火的“符号、烟火”装置之后，于1958年设计出了最早的“电磁雕塑”。他被火车站的列车分流装置、自动装置、符号灯装置以及一些神秘的能量运动所吸引，制作出令人惊叹的“震颤的活体”，在细细的金属杆的顶端放上闪烁的光源。1960年11月29日，他的同伴辛克莱尔·贝勒斯(Sinclair Beiles)展出了《不可能性：一个男人在空间中》，尽管那空间只不过是伊丽斯·克莱尔特(Iris Clert)画廊的空间。1982年，《三个音乐空间图腾》进入了蓬皮杜文化中心的展场，据艺术家的说法，目的是要以“怀旧”的方式，庆祝电的发明。这些作品由通过一束粗钢丝在磁场作用下产生的场而发出的闪烁的蓝色电光组成，周围是巨大的、能发出音响的管道装置。

彼奥特尔·科瓦尔斯基(Piotr Kowalski)原籍波兰，他



让·丁格利
(Jean Tinguely)
《我找到办法了!》
(1963–1964年，780×660×410cm，苏黎世公园，苏黎世)。这件雕塑作品是丁格利作品中最大的一件。在这里面，丁格利表现出一种“反新现实主义”，将一切都漆成黑色，以吸收光线，并强调各种形式的轮廓而摈弃那些构成这件作品的“捡来的物件”的有趣、怀旧和熟悉的一面。《我找到办法了！》既宏伟又具悲剧性，是一部可怕的机器，其意义的缺乏与无用性摧毁了“制作的人们”的那些荒谬的乐观主义。这架机器高高地矗立在空中，向人展示一位被特里斯坦·查拉在1959年称为是达达主义的世界性继承人的艺术家的那些转动的、发出噪音的嘲笑。
摄影：©W. Dräyer/T
©ADAGP，1999

继承了由达·芬奇肇始的跨越艺术与科学的边界的传统。他使用的材料十分广泛，涉及的领域包括时间、空间、相对论、对称性、镜子或光线，或者像在1988年在拉德芳斯展出的“梯级广场”的公共空间，在这件作品中，他打破了几何性，在阶梯之间，显露出一大片石头在进行质的变化。他发明了一种能旋转的镜子，可以将折射的影子重新校正。他发明了“时间机器”，希望它成为一种“艺术的工具，以传递时间的即时的物质性，同时又对这种物质性进行了颠覆性的操作。这架机器不把时间看做是一种痕迹或者是一种记忆，而是一个直接可以照当时的时间流程而付诸于感知的世界。”

最后应当提到的是艺术家让·丁格利。他于1953年起定居巴黎，他的画室就在龙森街死胡同的布朗库西的画室旁边，他发明了一大批有时好笑、有时又悲哀的好玩的机器，使运动成为一种节庆。这位新达达主义者在1952年写的一个宣言中宣称：“艺术家必须放弃油画笔、油画板、油画布和油画架等一切陈旧的浪漫主义道具，而对机器感兴趣。”他在一次民间集会中发明了一种“偶然机制”。1959年，他先在巴黎的伊丽斯·克莱尔特画廊展出了名为“绘画机器”的装置；后来又在东京宫的广场上，作为参加巴黎第一次双年展的作品展出。其中的一架“绘画机器”在三个星期连续不断的歇斯底里般的转动中，吐出了不下于4万张的素描！从此之后，他成为创造一种声音噪杂的奇妙境界的机械大师，不断做出一些令人瞠目结舌的举动，比方说，1960年的3月17日，他在纽约的现代艺术博物馆内展示了第一架能自动毁灭的艺术作品，而且据说是一种既具讽刺意味、又宏伟壮观的“向纽约致敬”的方式！

新现实主义

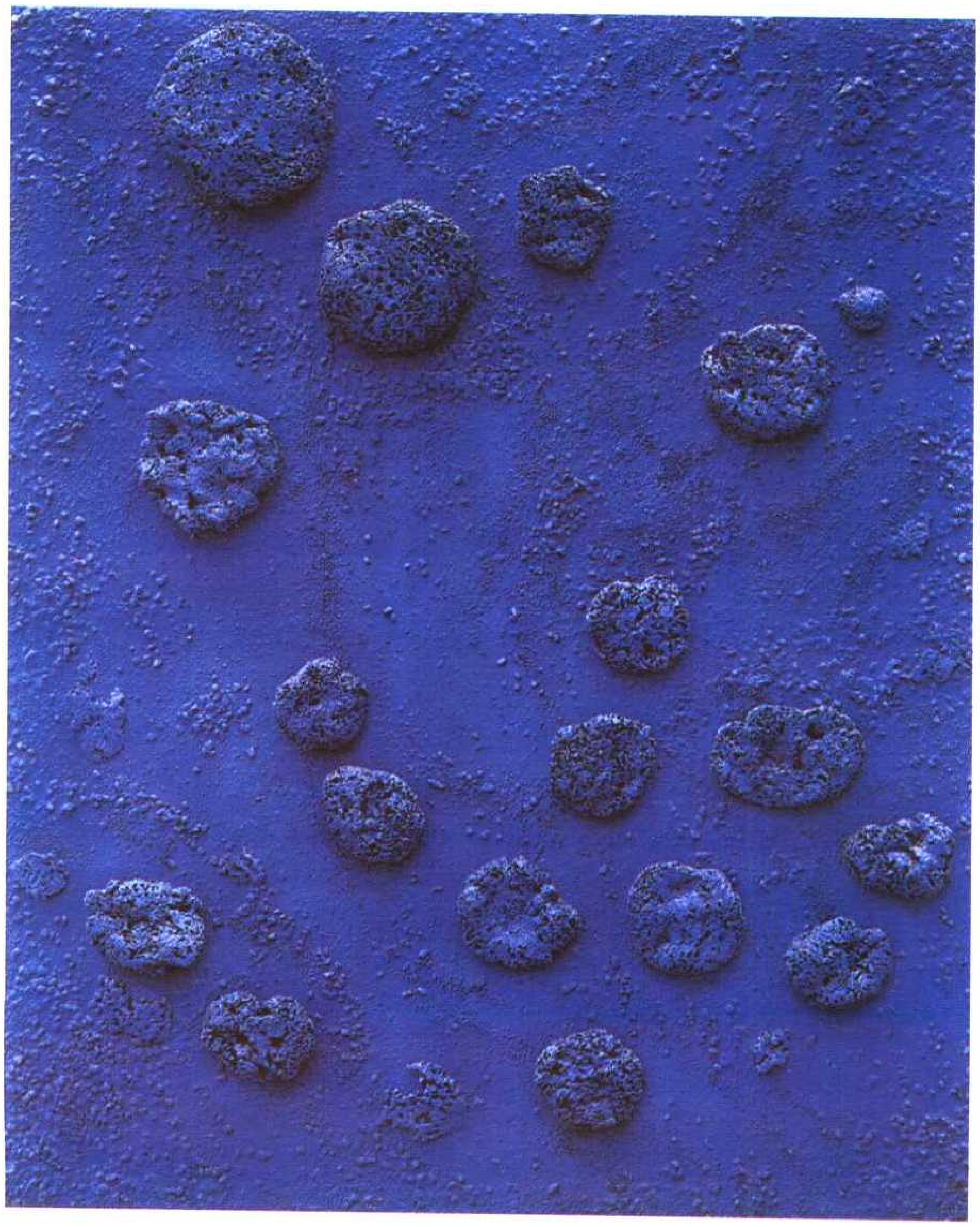
新现实主义是前卫艺术中出现最晚的一个潮流，产生于1960年围绕着艺术批评家彼埃尔·莱斯塔尼(Pierre Restany)起草、又由艺术家们共同签署的一个宣言。其实，其成员很泛。在三年之中，他们经历了一些类似的“物体方面的尝试”，其主题是如何利用物体。

伊夫·克莱(Yves Klein)是该团体的领袖性人物，他调制出了一种特有的天蓝色彩，缩写为IKB色(意为“国际性克莱蓝”)，并于1957年1月获得专利。翌年，他作为非物质画

伊夫·克兰
(Yves Klein)
《海绵—浮雕之16，蓝色，do，do，do》
(1960年，海绵、石块、纯色素与化纤树脂，木板，200×165×18cm，私人收藏)。对克兰来说，色彩就是绘画本身。"我希望色彩变得无限大，到处蔓延，弥漫到一个城市，一个国家的大气层中去……"吸饱了色彩的海绵在这里有一种象征性的效果，因为它说明可以将色彩传递到材料的最深处。
摄影：L. Joubert
©Photeb/T
©ADAGP，1999

家，在伊丽斯·克莱尔特画廊展出了无瑕的"空"。1960年，他展出他最早的"人影形象"，其灵感来源是在广岛原子弹爆炸之后、在一些墙上留下的那些抹不去的人体的影子。这些人影形象是"以女人为笔"，在上流社会的仪式上画出的：艺术品开始让位于色情仪式。由裸体模特儿身上事先涂上了颜料，通过人体的扭曲留下的痕迹，被珍藏般地留在了"床单兼裹尸布"上，意在向人表明，绘画跟所有的文明一样，都是会死去的。有时，他会用焊枪去烧画布，在1960年有一次他通过巧妙的照片拼接术，制造出一个"向虚空中跃去"的假象。伊夫·克兰不怕做让人觉得扑朔迷离的事情，既不乏幽默感，又不乏精神追求。他在1962年过早地去世，使他蒙上了神话般的色彩。

其他的一些"招贴画家"没有那么高深莫测：弗朗索瓦·杜弗莱纳(François Dufrène)、雷蒙·安斯(Raymond Hains)和雅克·德·维勒葛雷(Jacques de Villeglé)将墙上与栅栏上的好几层粘在一起的、已经或多或少被撕掉一些的广告与政治招贴扯下来，进行重叠、并置，将其涂抹掉，或者使它们产生意想不到的碰撞，像一种情绪、一种呼喊、一声哭声或一些轻轻的絮语一样，使人们听到偶然从街头上的色彩中选择出来的碎片的声音。



在跟让·丁格利的那些荒诞、可怕、奇妙又无用的机器的朝夕相处中，雕塑家塞萨尔(césar)追随这些再利用与操作逻辑，在一段时间内放弃了通过焊接各种金属零件而形成具象的传统，而采取"挤压"，畅意地将消费社会中受人羡慕和崇拜的物品挤碎，将汽车转化为再无生机的巴洛克式的碑



阿尔芒
（Arman）
《肖邦的滑铁卢》
（1962年，组合作品，186×300×48cm。蓬皮杜文化中心的国立现代美术馆，巴黎）。从1961年起，阿尔芒的"愤怒"使他将一种"占为己有"的行为绝对化了：起初他只是在物件上盖上自己的戳章，后来又通过《垃圾箱》系列而有所延续，等到了《堆积》作品时，就完全明显地表露出来了。贝尔纳·拉马尔什－瓦岱尔（B.Lamarche-Vadel）指出他的作品有一种批评的含义："面对那些事事都只能借助使用手册，只相信交换价值的人，阿尔芒代以一种隐士式的愤怒，并进行系统性的破坏。"
摄影：L.Joubert ©Photeb/T ©ADAGP，1999

石。这起初还被看做是一种渎神的行为，后来这样的"挤压品"越做越多，连一些银品或家传首饰等珍贵物品也未能逃脱挤压之灾！塞萨尔还仿效炼金术士的做法，用倾倒的聚氨脂去开拓空间，流出的聚氨脂一下子就完全凝固起来。这种做法完全由偶然做出决定而形成作品，其遵循的是一种绝妙的、柔软与坚硬的辩证关系！

作为向伊夫·克兰的"空"的画展的回应，阿尔芒在同一家画廊，即伊丽斯·克莱尔特画廊，举办了一次"满"的展览。画廊当时从地板到天花板上都堆满了由垃圾运输车倾倒下的废品，人们根本无法进入。于是大家就只能在门外，看着消费社会的末世景象。阿尔芒的那些堆积是一种具有预感性的环保学预备教育，它们将物品的使用性完全否认掉，而让人看到它们的纯粹的舞台效果。这样，超市的货物架与消费品就找到了艺术形式上的对应物，不断进行的重复摧毁了商品的经济意义。阿尔芒还创作了一些"愤怒"作品，将一些神圣的物品如乐器等毁掉，用斧子、大剪子或者台面切割机将小提琴与钢琴等愤怒地打入无法出声的状态。

堆积艺术的另一个代表是吉拉尔·德尚(Gérard Deschamps)。他的堆积作品的材料清一色是布料的。主要强调女人的内衣，目的是为了打破一种被电影和民间杂志大量利用的衣物崇拜主义。丹尼尔·斯波埃利(Daniel Spoerri)创作出"陷阱画"，在墙上制出一张张竖起的杯盘狼藉的饭桌。这



塞萨尔
(césar)
《利加牌商标》
(1962年，有指挥的汽车挤压。153×73×65cm。蓬皮杜文化中心的国立现代美术馆，巴黎)。塞萨尔在1960年的五月沙龙上展出了通过工业挤压而直接得到的挤压作品，从而跟他原先将铁质剩料焊接在一起的组合作品进行了决裂。翌年，他推出了"有指挥挤压"，对整个过程进行有条不紊的控制，在机械的"现成品"效果之外，又加上了一种巧妙地融入的造型价值的效果
摄影：L. Joubert
©Photeb/T.
©ADAGP 1999

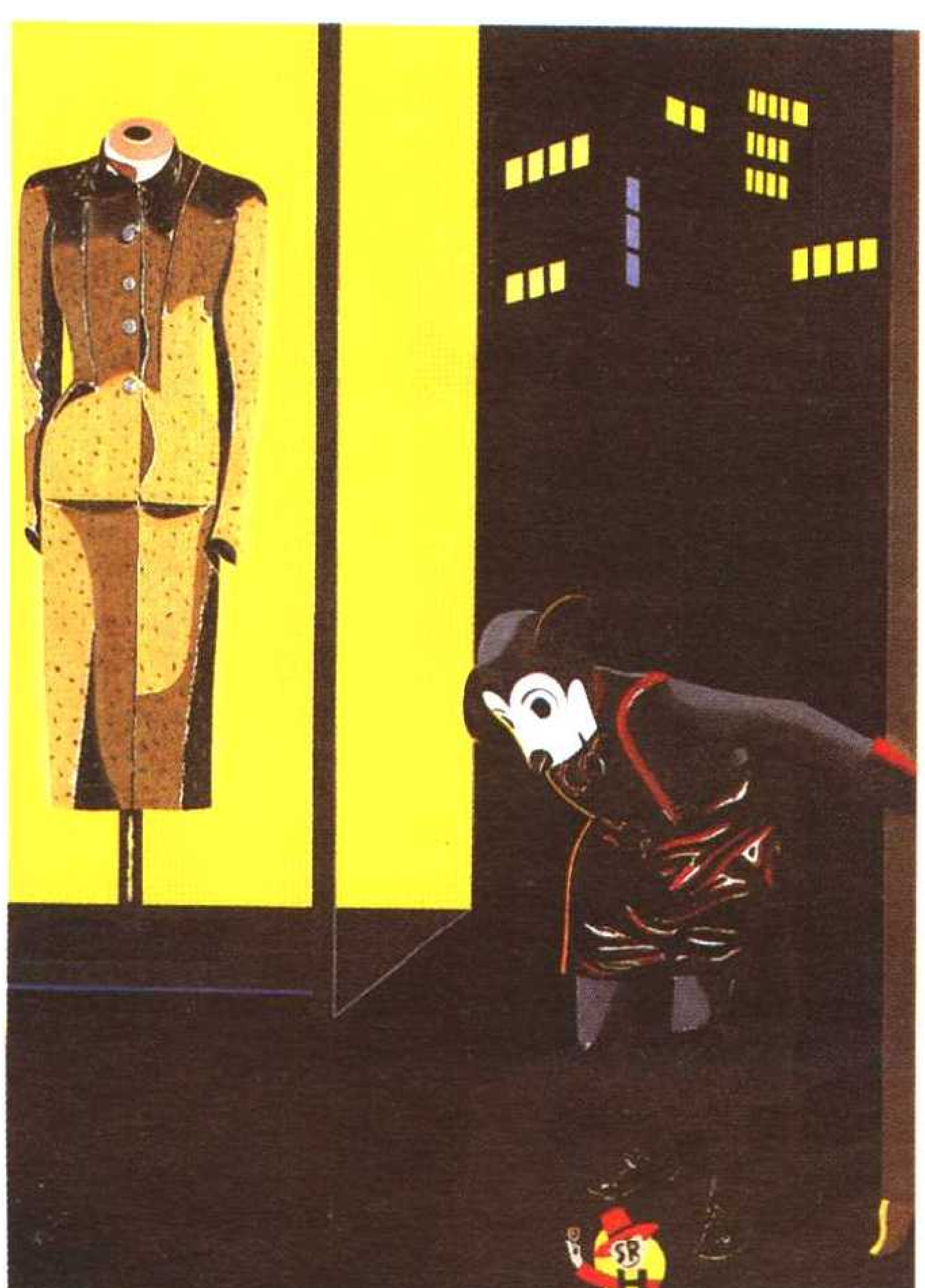
样，最为人熟识的消费痕迹就被永久性地固定了下来，在肮乱的盘碗、剩下的烟蒂或者嚼剩的面包片组成的背景上，组织起一种悖论式的图像。马西阿尔·雷斯(Martial Raysse)则跟广告相竞争，他在美国还成了波普艺术的明星。他发明了一种诱人的意象，跟一些"招牌"一样地招揽人心，其中充斥了性感美女、遮阳伞或者被霓虹灯照亮的嘴唇。1968年，他自己阻止了这股无法遏制的成功势头，在正当辉煌之际改弦更张，开始隐居到乡间。他在那里开始了一种建立在完全不同的基础上的对绘画的回归，这种绘画既有冥想性，又有学院派的一面，仿佛试图重新建立起一种手艺，以及人们以为已经丢失了的一些主题，尝试进行了一些雄心勃勃的绘画创作，以与艺术史上的名作一较高低。

克利斯托(Christo)当时还只是刚刚起步，他的冒险到后来就不知道限度为何物了。他生于保加利亚，是从社会现实主义以及大型的官方庆典与纪念艺术的熔炉中培养出来的。1958年，他开始定居巴黎，马上就追随曼·雷的《伊西道尔·杜卡斯之谜》的路子，开始包裹起一些小型的物品来。从1961年起，他就有了象征性地包裹住巴黎军事学校的计划，但这一计划未能实施。翌年，他用一个由柏油桶组成的、同样具有象征意义的《铁帘》，在整整一个晚上，封住了巴黎最狭窄的街之一——维斯孔蒂街！1964年，他为比利时的一家电视台包裹住了夏佑广场上的一尊雕像；翌年，他用一个线球"包裹"住了一些空气。真正大型的"包裹作品"要等到1968年以后才开始。以那时起，艺术家再也不知何为限制，成为许多受到媒介大力传播的大型轰动事件的策划与组织者。有时美得像是一场大型庆典，有时像焰火一样转瞬即逝，有时像大型的电影制作一样场面壮观。新现实主义画家们的非常个性化的艺术历程是对一种被拍卖的世界的一些碎片的再利用。每一位艺术家都以自己的方式去阻止图像与物品的流溢，他们向最无诗意的日常生活讨来诗意的碎片。在伊夫·克兰使"空"成为自己的作品之后，每一位艺术家都可以反抗绘画与雕塑的成规，寻找作为他自己的、一眼就可以被人认出的个人的造型武器。所以，不管是阿尔芒的堆积艺术、塞萨尔的

机器工具、马西阿尔·雷斯的照片转印、阿兰·雅盖(Alain Jacquet)的排版网版，还是克利斯托的包裹艺术，都创造出了一种个人艺术语言，可以跟一个被极度都市化的世界的群体化现象平起平坐地做斗争。在那个世界里，一切都可以卖，一切都可以买，一切都是交换的对象。

具象的复苏

60年代中叶，在法国艺术批评家吉拉尔德·佳西欧-塔拉波(Gérald Gassiot-Talabot)的推动下，一系列的活动使得“叙事具象”这个说法为民众所接受。它被用来指一大部分当代艺术作品。这个词的选择是有论争意图的，不是为了在当代艺术中再加一个什么“主义”，因为它们实在已经太多了，而是为了在一大片由许多跟当时的艺术走向相决裂的年青一代艺术家创作的作品中，指明一种隐隐存在的事实。这些艺术家们不管是法国人还是外国人，都蔑视已奄奄一息的巴黎美院，跟“抽象”派们对立，对波普艺术家们的工作了如指掌，对超现实主义的实践和达达主义的摄影蒙太奇手法颇为熟悉，对马塔的作品，或者是让·赫里翁(Jean Hélion)的“逆行”的艺术道路和库尔姆(Alfred Courmes)的作品都引为同道。他们都选择了巴黎作为工作场所。他们一致将在绘画中缺席了一个世纪之久的叙事性或者叙事痕迹拉回了绘画。跟安迪·沃霍尔不同的是，这些艺术家都清楚地将超市跟美术馆区别了开来！他们面对电视、电影或者连环画的挑战，选择了去创作而不是去简单借用；强调图像的模棱两可性而非鲜明性；更喜欢谜语与抗争，而不仅仅去做一些观察记录；更多使用“叙事”上的撞击性，而不去做枯燥的清点工作。于是巴黎出现了一种创作高潮，其成员来自世界各地，修养与性格大都迥异。



爱德华多·阿洛尤
(Eduardo Arroyo)
《整个城市都在讲》
(1982年，油画，210×160cm，当代艺术地区联合会[FRAC]，普旺斯省-阿尔卑斯省-蓝色海岸省)。艺术家从1979年开始了《清理烟囱工人》系列。这幅画将城市与夜景做成一种戏剧背景的样子。阿洛尤有一种招贴画家一样的视觉有效性，继承了劳特累克的传统，将一些在夜晚的游荡过程中找到的图像与感觉的拼贴画用明亮的颜色框起来。这位画家兼清理烟囱工人就像是在拍电影一样，只需用一个镜头场面，一切就都已说出来了。
摄影：© du FRAC/T ©ADAGP，1999

对德国人康拉德·克拉菲克(Konrad Klapheck)来说，一些毫无诗意的物品，如一辆自行车或者是一台缝纫

机，都可以引发出一种极为细腻的绘画，其中不断出现的描绘表象渐渐坠入一种黑暗之中，里面充斥了一些从朦胧的梦境中逃出的具有象征色彩的人物。对居住在巴黎的德国画家彼得·克拉森(Peter Klasen)来说，将女性身体的因素与电源开关重合在一起，可以组合出温柔生活的标志或者扑克牌，受到一种计划性的性关系的冰冷的机制的制约。理查德·林德耐(Richard Lindner)制作的女巨人，往往是一些性虐俱乐部内的主人公，穿着打扮色彩艳丽而招人，是对19世纪末那些命运多舛的女人形象的一种讽刺性继承。

美国人拉利·里弗斯是一位老练的抗议专家，他假装画了一批私人日记，在里面，对杰作的回忆跟粗暴的"现代式"介入相撞击，按不同的比例进行平行并置，或者用刷字板刻出的字母妄加评点。从1957年的《事故》到60年代具有渎神性的《波拿巴》，拉利·里弗斯一直保持住了一种随随便便的、什么题材都有的绘画的模棱两可性。

爱德华·阿洛尤(Eduardo Arroyo)不顾种类与风格，画出许多毫无敬意的画面，以表现他的依然处于佛朗哥统治之下的祖国西班牙，以及流亡生涯中遇到的种种困难。阿洛尤的作品总是显得心不在焉，总是故意不得要领，在一种非常巧妙的颠覆性绘画中融入跳跃的符号与象征，洋溢了一种对所谓情趣的破坏的乐趣。

埃洛(Erró)出生于爱尔兰，生活在巴黎与曼谷两地。他起先追随马塔打开的空间的路子，又积极地跟他的朋友让-雅克·勒贝尔(J-Jacques Lebel)一道，参加了在美国或欧洲举行的各种各样的"机遇剧"，在一大片杂志与连环画的海洋中摇橹航行。这样的结果就是产生了上色的粘贴画。比方说，其中可以看到日本的色情浮士绘与美国为了招募兵员去参战的宣传混合在一起。著名的《美国内景》系列将一些推销设备齐全的厨房和其它"温柔的家"用品的商人跟越南战争中战士的形象混合在一起；另有一个系列表现毛泽东的社会现实主义史诗，表现出长征一直把毛泽东带到了圣马丁广场或者是白宫的前面！他在每一幅画中都发明出一些断裂、一些冲突和一些悖论，使得想像可以再度拥有发言权。

法国人阿佑(Aillaud)有系统地选择动物园里的形象——这并不是仅仅要寓意一种被关入笼内的自由。在动物园中，野兽成为铁栏杆与自然主义描述的囚犯，成了绘画与表现的形式束缚的象征，而随后，没有了野兽的风景以及野兽的脚

印占据了大片的白纸。几个逗点就引出巨大的候鸟的形象，而鳄鱼则从一个由墨点组成的不真实的半岛中爬出，这些墨点仿佛完全是随意画出的。这种绘画坚决保持住自己的冷静。相反，杰拉尔·施洛塞(Gérard Schlosser)的超级现实主义作品则充沛而洋溢，跟印象派潮流中的阳光灿烂的意象相符。将一幅幅幸福生活的场景放置在方框内完全地呈现出来，就像是用手术刀切割出来一样，以表现处于表象之下的一切不言之意。

来自海地的赫尔威·特雷玛克(Hervé Télémaque)深受他的超现实主义经历以及他跟安德烈·布勒东的伙伴关系的影响，他先在纽约起步，成熟期的作品以大量的字谜画为主，中间有时还加上物件，整个安排具有爆炸性，颇多自传性成份。其中，幽默与谜语混合出带有极大的狡黠性的造型乐趣。

意大利人利奥纳多·克雷莫尼尼(Leonardo Cremonini)通过巧妙的舞台布置式的透视手法开出一个有计划性的微妙的色彩变化的空间，其中图像的存在和抹去与青少年成长期的一些心理因素相结合，比方说孩童如何在禁忌的形式枷锁下，发现自身的性冲动。瓦雷里欧·阿达米(Valerio Adami)也是一位意大利人，他将就像是用手术刀刻出的素描放置到一种明快的、平涂的色彩领域之中，编织出欲望与记忆的复杂的各种可能性。

在雅克·莫诺利(Jacques Monory)那里也有回忆，但那是隐藏在同一种汹涌的地中海式的蓝色之下的。莫诺利将自己的爱情自传跟一些B级电影中的怀旧相撞击，跟时间赛跑，而这种赛跑肯定是要输掉的，因为命运不断重复的荒谬的惊栗及其灾难性后果总是占上风。在蓝色的、液体般的夜中，表面是冰凉的，里面却是滚烫的。在里面充斥了谋杀、巨大的野兽、命运多舛的女人或者是天使的形象，莫里斯·布朗肖(Maurice Blanchot)式的“关于灾难的文字”跟侦探小说手法结合在一起，寻找最终真相大白的主要犯罪事实。约埃尔·凯尔玛莱克(Joël Kermarrec)画出了各种美妙的谜语，肆意将表现机制拆开来看，就好像要让窥视者知道自己的变态。

吉拉尔·佳西奥洛斯基(Gérard Gasioro-

拉利·里弗斯
(Larry Rivers)
《最后一个内战老战士》
(1959年，画布上用油画颜料与炭笔，209.6×162.9cm，纽约现代美术馆，洛克菲勒基金会)。"我依据一张在《生活》杂志(1959年5月11日)上的照片，画了《最后一个内战老战士》。他死于圣帕特利克日那一天，他死时享年112岁。大约在他去世前十到十五年间，他得到了荣誉性的将军的头衔。从此他就一直穿着制服，坐在他的廊台下。人们经过他在田纳西州的住所时，总是向他致敬。"这幅画以一个因被媒介给予了太多的荣誉而早已没有了生活的死者为中心，就像是画家在油画布上雕刻出的一个衣冠冢。画布既成了国旗，又成了裹尸布，当然，更成了绘画作品。
摄影：©该博物馆/T ©ADAGP，1999



wski)带着一种罕见的兼容并蓄的能力去捕捉一些痕迹，去证明所谓的现实其实是假想出来的。在他那里，想像出的故事就像是一种儿童的游戏，既不怕残酷，也不怕世界末日，最终达到一种模糊的极限，带有讽刺与绝望的色彩，在那极限处，美与死亡用同样的手势打开了晕眩之门。扬·沃斯(Jan Voss)原籍德国，他的画表现出一种连续的陈列性，其图像显得满不在乎或者天真幼稚，将叙述的鲜明性跟自身对立起来。到了70年代，他又完全放弃了这种叙事方法，只使用纯粹、美妙的绘画语言。

贝尔纳·朗西亚克(Bernard Rancillac)是当时已势如强弩之末的巴黎画派的神童似人物。他后来摇身一变，改弦更张，用极愉悦的色彩画出许多不合时宜的连环画人物。这些人物完全摧毁了美妙的和谐感，只在他们身后留下一片焦土，上面醒目地加上一些明显地介入到经过媒介化的画像的社会与政治涵义中的转印照片。这些既冷淡又辛辣的实录性艺术在1971年国立当代艺术中心展出题为《风》的系列中达到极致，其中以西方的毛泽东主义者与阿尔巴尼亚宣传的图像为旗帜。同时，画家对爵士乐的痴迷将他引至"地窖里的夜晚。(在那里)白色、玫瑰色、蓝色的聚光灯像炮弹发射一样地在闪烁，黑色的脸庞上热汗淋淋，吸收着光线……在那里，身体的直接、自发的放射性光芒占了最重要的地位，一切都是随兴而至，自由发挥"。这种体验使他更加细致地去做根据照片而完成的作品，在使用遮板后，扯去遮板，在平涂的色彩边缘上可以看出加上了"胡须"一样的边的图像，体现出真正的视觉感。

阿兰·雅盖的绘画空间变得毫无节制。他最初是在《草地上的午餐》的百年纪念之际进行了一次丝毫不带敬意的纪念：他将该画的照片放大。照片的网版取代了画家的笔触，并定出一个位于表现中心的、惟一的"盲点"。这一向盲文借用来的最小共同点从此以后就一直引起他的关注，就像是使他浮想联翩的、一切对行星与天空的征服的起点与终点。在吉拉尔·弗洛芒吉(Gérard Fromanger)那里，照片转印技术使得他可以每天对社会进行批评。其中，私生活与公共生活不可区分地掺杂在一起，可以无视任何禁令，提出所有的"问题"(1977年)；或围绕着《与独角兽在一起的贵妇人》"点亮一切"(1980年)。弗拉基米尔·威利考维克(Vladimir Velickovic)是一位原籍南斯拉夫的画家，他夹在穆依布里治(Muybridge)每



天的照片的记忆与末世即将来临的预言的夹缝中，用一种夸张的表现主义将一些截肢过的身体直接送上断头台，这些人体都是按照严密的计算参数，通过急促又抽搐的手法裁剪出来的。后来他改画大片大片沙漠般的风景，上面，在一种犹如世界末日般的光线下，插着大大小小的绞刑架。亨利·库埃科(Henri Cueco)有着同样的激情，但在他那里，这种急促是集体性的、热烈的，是都市的，又是自由的，在他的1969年的《红色人体》中混杂在一起的人体受到了同样的燃烧。

埃洛
(Erró)
《鱼的景色》
(1974年，属于"赫尔辛基会议"系列中的一幅，200×300cm)。埃洛是一位了不起的图像猎取者，他将他的网撒到书籍、杂志以及各种插图中，从中打捞出一切可以被看、可以被知、可以引发笑声或引人发出嚎叫的图像。他的那些"景色"，将堆积发挥到了极致，是对美国抽象的"铺满法"的再度使用，但他认认真真罗列出来的视觉信息充斥了绘画空间。这一"景色"是在越南战争期间画的：一大批还在跳跃的鱼群成为活生生的、滑腻的地面，在上面，一群空降兵的自动武器白白浪费子弹，而空降兵的样子与装束完全是从进行军事宣传的连环画那里套用来的。
摄影：©埃洛/T
©ADAGP，1999

由贝尔纳·莫尼诺(Bernard Moninot)按部就班地进行的对视觉的演示，最初是一些三维空间的小橱窗，里面折射与透明的效果跟大型的玻璃窗与镜子相持不下。后来，他开始探索《温室》的领域，又探索摄影师的暗箱空间。最后，他将一系列丝毫没有任何关系的物品，如自行车的轮胎、浮悬气球的弹簧或喷火头等运动的影子在玻璃后面固定下来。

罗伯特·玛拉瓦尔(Robert Malaval)的历程是非常辉煌而且飞跃式的。他最早的作品为《白色的食粮》，通过这种"食粮"的膨胀，吞没从现实的灭顶之灾中抢救出来的混乱的残骸，然后一下子就跨跃到那些向《神风敢死队的摇滚》系列中激烈的手势上投射的闪光片。罗伯特·玛拉瓦尔远离了前人走过的一切道路，让人去倾听他从尼斯北部的山区收集来的"宇宙之声"的微弱的音乐。但这种音乐只能在一些临时性的环境中让人听到，而他本人当时是要求将它们放到地铁的过道上去播放的！

在经过这样一番列举之后，想必大家不会惊讶于看到这些艺术家在1968年的风暴中站到了最前列。他们将美国丝网印刷的最新技术传到法国，完成了那些著名的招贴画，成功地与国家的万能的视听机构相竞争。他们的造型艺术与形式上粗暴而简洁的信息的有效性将在很长时间内影响大众传媒



《兰波》
（1978年，张贴在墙上的丝网印刷品）。"我在素描上狠下了些工夫，讲究他的姿势，肩上拿的衣服、手腕的脆弱性，衣服的选择等等……。我依照卡尔加(Carjat)的那张珍贵的照片，芳丁-拉图尔(Fantin-Latour)的画以及其它一些资料，至少画了上百张肖像。最后，画像通过丝网制版，以黑色为基调，看不出丝网的痕迹，印到了极为普通的白纸上，很容易撕破。画像被张贴到街上，贴在涂满了乱抹的字画的墙上，贴在了查尔城的公路上……兰波在到处繁殖：为了让兰波免遭被制成雕像的命运，我使兰波(……)成复数地出现，既转瞬即逝、又在到处流浪"。
摄影：©艺术家本人/ T ©ADAGP，1999

1978年，一个身着牛仔裤的"兰波"出现在巴黎的墙上，出现在从查尔城(Charleville)到阿维尼翁的公路上。不带任何注解与评论，就这样冒出了这位作为徒步旅行者的诗人的相当具有现实意义、又极其传神的图像，而且正在这个时候，"改变生活"成了一句政治口号。这次重大的事件的后面，是一位纯粹靠自学成才的画家。他1942年生于尼斯高地，15岁时离开学校，靠卖画为生。从此之后，这位名叫恩斯特·彼尼翁-埃内斯特的画家对一切都感兴趣，他太爱街头与人群了，不愿意被关在博物馆内。

1966年，他大大早于后来的时髦，开始用刻字板画画，一下子就选择了地下式的匿名性和墙皮，而不喜欢博物馆内挂画绳上成排的小灯。1971年，他又技痒，以他自己的方式纪念了巴黎公社一百周年。他将不下于2000张的真人大小的卧像贴在了巴黎公社最后战斗的场所的地上。

1983年，他与卡达拉施核研究中心的研究者们一道，研制成了一种聚氨酯泡沫，可以吸收水与光，可以接纳数十亿个单细胞的微藻类。他马上用它制成了一个男人体与一个女人体。这些植物雕塑可以在光合作用下产生反应(这些雕像曾在巴黎的植物园内的树上展出)。

在夜里，他在电话亭子的玻璃上贴上一些无法进行交流、孤独与寂寞的人像，在荒无一人的城市沙漠的人行道上，靠那些明亮的亭子的透明色泽显露出来。与这些透明的作品相呼应的是在1997年，他在塞纳河畔的伊夫利城的一家医院里，立起了厚实的、如麻疯病人的脸一般的墙，在这如鳞片一般的、脆弱的载体上，表现出安托南·阿尔托的痛苦的神情。

恩斯特·彼尼翁-埃内斯特的素描水平十分高超。他每一天都在重新创造画家这一行业，在他身后留下了现实与想像之间相遇时那种脆弱的、会腐败的、珍贵的、审慎而又具有魔力的痕迹，而他则在街头巷尾，或森林的一角，不断地去促成这种现实与想像之间的撞击。

技术和广告艺术。这些艺术家的目的并非是政治式的介入，而是要重新建立起在艺术与社会之间的已经松驰的关联。他们什么都要，收藏家们的参与在他们眼中比博物馆内的保管员的评价更重要，而公众的眼光又比专家们的评判更重要。1971年，2000张真人大小的死者卧像的丝网印刷品在巴黎街道的地面上张贴着：拉雪兹公墓、鹌鹑丘、圣心教堂，还有夏洛纳(Charonne)地铁站，因为1962年2月8日，有9位共产党人在那里被杀。恩斯特·彼尼翁-埃内斯特(Ernest Pignon-Ernest)就这样远离了艺术市场的仪式或者美术馆式的庆典，而跟历史再度接轨，站在了日常生活的一面。城里的街墙成为他最喜爱的展览场所。他在墙上贴上与真人大小一样的图像，靠他的素描工夫极好，成为每一个地方的精神体现。生活与历史一下子在同一种潮流中呈现，出现穿着牛仔裤的诗人兰波的形象，或者是在那不勒斯的充满麻疯病人的街上使得卡拉瓦乔复生。

“72-72”展览是应当时的法国总统乔治·蓬皮杜的亲自要求而举办的。目的是为了证明正在建造的、后来以他的名字命名的文化与艺术中心的计划是正确的。这次展览旨在通过总共72个艺术家的作品展出，对法国十二年间的当代艺术做出一个正面、肯定的总结。与这次官方的邀请针锋相对的是，玛拉西(Malassis)的艺术联合会回应以一幅长达65米的壁画，题为《大烤全羊，或法国十二年的历史》，这是对国家宣布的自由主义的抵抗。在画展开幕的那一天，组成这幅毫无敬意的壁画的50幅油画就被摘了下来，被用做盾牌，以对付当时被叫来赶走这批抗议的艺术家小团体的警察！

在这次壮观的、为个人荣誉而进行的殊死搏斗之后，为青年画家沙龙展与一些昙花一现的“集体工作”团体带来活力的绘画性介入的实践开始让步给向工作室的回归，开始一些更具个人主义性质的历程。

超级现实主义

美国的现实主义传统为自己找到了一个精彩的限定词——超级现实主义，用来特指一个在70年代初获得了巨大的成功的美国绘画潮流，以爱德华·霍柏尔(Edward Hopper)或者安德鲁·威施(Andrew Wyeth)为代表。超级现实主义的成员其实是很杂的，虽然有一些声望很高的画廊以及它们

的御用艺评家们强调他们之间的关联性。他们受到了一种跟“作秀商业”一样大肆的宣传，其惟一的共同点是对已被波普艺术大大使用的摄影艺术的借用。但是，他们在最传统古老的绘画手艺与做出视觉记录的机器之间建立的对话比以往任何时候都要令人信服，尽管有些艺术家顽固地只选择同样一个主题。这样就出现了一个“中性”、“客观”、几乎是医学一般的眼光，投注到一种都市现实上，并强调其背景，由于大量的关注细节的近镜头的使用，表现出的表象强调出意义的空泛。

理查德·埃斯特(Richard Estes)在油画的表面上加上了框窗，这些框窗的透明性，以及它们产生的折射成为作品的内容。这些画似乎将莫奈在吉维尼(Giverny)长达四十年的对池塘变化的观察移植到了加上了空调的地狱——美国街头上。但在埃斯特那里，现实经过了一道客观的测验。幻觉主义的所有人工手段都被用在了一起，以组成冰冷的画面、荒漠的空间，以及一些闪烁的物品的陈列。堂·埃迪(Don Eddy)选择了全新的汽车壳作为题材，约翰·萨尔特(John Salt)则将同样的汽车壳描绘成一些奢侈的废墟，仅供破坏之用。大卫·帕里施(David Parrish)选择了摩托车，而理查德·麦克林(Richard MacLean)则迷恋于一些在星期天的赛马比赛中推出的一些所谓是西部牛仔们骑的马。跟这些油画创作相平行的是雕塑创作，它们的超级现实主义的效果达到惊人的程度，造成极强的现实感。比方说，约翰·德·安德雷安(John De Andrea)的那些从医学角度雕出的裸体比真人更“真实”，不缺一根汗毛、一根小静脉，在一瞬间，能让人觉得在皮肤之下，真正有生命在跃动！相反，杜安纳·汉森(Duane Hanson)则提出另外一种将真理裸露出来的办法，他制作了一批无名的人物，或可笑，或可悲，全是

杜安纳·汉森
(Duane Hanson)
《超市女人》
(1969—1970年，玻璃纤维与衣服布料。新鲁特维克沙龙画廊，亚琛)。这里一方面有画家长期基本功训练后体现出的高超技艺，另一方面则充满社会、社会学与抗议性的意义，因为这位雕塑家在他的国度与时代中是“介入”的。这样的一些作品被提高到了原型的地位，是当代艺术中被印刷发表最多、最为人熟知的作品。
摄影：B.Hatala
©蓬皮杜文化中心/T



让－奥利维埃·余克勒

(J.-Olivier Hucleux)

《墓地，第7号作品》

(1976年，木板上的油画作品，200×300cm，艺术家本人收藏)。这是余克勒第一批油画系列中的最后一幅。它将景定在了一个比别的坟墓有更多的花束的坟茔上，完善地将这种"图像的意义已丧尽的奇异而细致的仪式"表现了出来，而且紧贴着最不能让人忍受的、沉静的"社会化"舞台(贝尔纳·拉马尔什－瓦岱尔语)。

摄影：©艺术家本人/T ©ADAGP，1999



一些具有象征性的原型或人物，从现实的噩梦中冒出来，死死萦绕着美国梦，直至将这一表面繁华的社会隐藏的一面漫画化。不管是布朗克斯区的人行道上的乞丐，还是在越南战争中死去的战士，都被作为社会的残骸与牺牲品汇集起来，同处于一种形式上的博爱之下。还有那些中产阶级的旅游者，穿着鲜亮，过着悠闲的日子，自以为能够逃避日常生活的极度平庸性。这种平庸性在《超市女人》(1969年)中得到了极好的表现。作品表现一个女人头戴发卡，嘴含香烟，推着一个疯狂购物后的小推车。

正当艺术与金钱被卷入了疯狂攀比的漩涡之中的时候，麦尔考·莫莱(Malcolm Morley)在《赛舟》(1972年)中，将莫奈的《赛舟》一画放置到一张透明的钞票之后。正当种族隔离十分猖獗之时，他带着同样的残酷的清醒，忠实地将南非的旅游招贴画复制下来，然后再在那些天堂般的图像上打上一个巨大的红十字。

舒克·克洛兹(Chuck Close)细心地、几乎疯狂地将一些小小的身份证照片放大到离谱的程度。一方面，这些无限放大的、加上了方格子的照片显示出街头摄影机器在技术上的粗糙；同时，肖像艺术失去了它的可以让人认出的功能，硕大无比的黑白相间的脸只剩下一些符号，成为一种夜景一样的东西。眼光徒然在这些巨型方格子中寻找，很快就会迷失，这些方格子变得好像是个大宇宙一样，仿佛人的脸就在这一铺天盖地的原始抽象的奥妙中向人展示它是如何生成的。

1972年在卡塞尔的"资料展"中展出了许多大型的《坟



玛尔考姆·莫尔雷
(Malcolm Morley)
《在越南的第一个救援中心里》
(1971年。埃利与埃迪特·L·布洛德夫妇私人收藏，美国)。在画完了被他称为跟他的"完善的绘画"相决裂的《种族痕迹》之后一年，在他的完全属于超级现实主义的转折时期，玛尔考姆·莫尔雷放弃了丙烯而改用油画颜料。他笔下的油画颜料密集而油腻，通过宽宽的画刷的"转调"而抹到画布上，使得形象变得模糊不清。被视觉看到的东西巧妙地隐藏在一种既奢华，又如烂泥一般的材料下，渐渐地显示出来，就像是一条残船又下了水，而周边的白纸形成的空框则又将这一切的平衡打破。它就像起一种排版作用一样，将表象的喜剧搬上了舞台。
摄影：©B.Prévost/国立现代美术馆资料室

墓》，这才让人知道了一位以前一直默默无闻的法国画家的名字：让-奥利维埃·余克勒(Jean-Olivier Hucleux)。这些家庭式墓穴的绘画与原物相同大小，有2米×3米那样的规格，震摄人心，画家的工作十分细致，不满足于仅仅去复制一些依照摄影照片画出的表象。这样的一种绘画表现，是对冥界本身的一种挑战。画家为了画同一幅画，有时要用上好几个月，甚至好几年。他去表现墓地建造的种种细节，或者像在1975-1976年画彼得·卢德维克(Peter Ludwig)的肖像时，将一件燕尾服的细节全部表现出来！余克勒每画一幅画，都让自己像一个长跑运动员那样严格要求。每天在晨跑之后，不管季节如何变换，他总是在眼睛上罩上一个珠宝商的放大镜，使用一支只有一根毛的画笔，每天连续工作8个小时，乐此不疲地以他画家的孤独去应付在别人看来不可能的工作。

抽象的复兴

跟抽象表现主义正好相反，美国的极简抽象主义试图去定义一个"特殊的对象"。这个说法是堂·居德(Don Judd)提出来的。他坚决认为形式即对象，与美国人大卫·史密斯、英国人安东尼·卡洛(Anthony Caro)或者西班牙人爱德华·奇利达(Eduardo Chillida)等人进行的雕塑创作相对立。极简抽象主义艺术只接受一种参照，那就是俄国构成主义的最为彻底的那些经验。他们自甘处于"非艺术"的一边，对他们来说，重要的是一种"存在的效果"，没有任何传递性可言。1962年，托尼·史密斯创作了一个边长为六英尺(183厘米)的

钢质立体实体，取名为《死》(Die)。这位毕业于芝加哥的新包豪斯学校的建筑师与设计师曾经为弗兰克·洛伊德·赖特(Frank Lloyd Wright)的建筑做过设计。面对这件作品，他做出了如下解释："为什么不把它做得更大些？那是因为我不是在做一个大型纪念物；那为什么不把它做得更小些？那是因为我并不是要做一个小物件。"

为了使作品"对象化"，对作品大小的参照是具有决定性意义的，所以托尼·史密斯就这样加了一句："六英尺高，让人想起人死了。"他这么说意指"六英尺长的箱子"，也就是棺材，在西部片中总有"六英尺埋入黄土"的说法。这种联想，再加上题目的含义，既可以被理解为命令式，即"去死吧！"；又可以理解为一种缩写，意指"跟死亡去玩命"。确实，这位生于1912年的艺术家跟他的朋友杰克逊·波洛克一样，做了许多各种各样的黑色几何体的雕塑，跟坟墓一样沉默，制完以后，他从来都不去碰一下。他照本宣科地采用了拉斯洛·莫赫利—纳吉(Laszlo Moholy—Nagy)在《电话艺术》中提出的方法，并强调说："我拿起电话，就开始订购"。"我的雕塑是黑色的，而且可能还不怀好意、对人有害。社会机构只能将它们放到被遗弃的空间，人迹罕至之处(……)，一些治安尚未保证的危险区域"。在一些高雅的文化场合(因为它们经常在那里展出)，它们显得格格不入，真是被放错了地方，让人想起斯坦利·库布利克(Stanley Kubrick)在他执导的电影《2001，空间中的遨游》中出现的石柱。

索尔·勒维特(Sol LeWitt)也是建筑师出身的，他还曾经为贝聿铭设计过图纸，对他来说，艺术必须存在于设计图之中。他的"墙上画作"在墙上记录出一种回应于"体系"的概念，这一体系照他自己的说法，"既可以用逻辑的方式，又可以用非逻辑的方法来形成结构"，从而画出空间。这一作品正如罗兰·巴特在提及结构主义的方法论时写的，"用记录代替了表达"，艺术家的手被他那些热情的弟子们的手代替了。就这样，艺术家在"此时此景"中完成出非常具有方法性的几何形状，其笔触与色彩让人想起佛罗伦萨的褐色壁画草图与壁画原作。

丹·弗拉文(Dan Flavin)1933年生于纽约。他原来希望成为一名教士，后来虽然未能如愿，却因此保留了一种对表现的简洁性的冉森派式的趣味，以致成了极简抽象艺术的明星之一。他的专长就是使用荧光灯。从1961年起，他布置了



道纳尔德·居德
(Donald Judd)
《无题》
(1973年，钢筋与有机玻璃，现代美术馆，圣埃梯也纳城)。这一"特殊的物体"尽可能客观地嵌入真实空间之中。作品靠它唯一的"材料性"而站住脚，它提供一种即时的美学体验，而不需要任何先于它或者外在于它的参照。这些元素都是通过工业制作生产出的，它们按照相互之间等距离的原则而放置在墙上。
摄影：©P. Migeat/MNAM
©ADAGP，1999

一大批空间与光线效果严谨的作品，成为对极简抽象艺术的极佳阐述，正好与张扬的波普艺术相对立，强调一种高度简洁的形式禁欲主义，将任何叙述都排除出外，以便达到最大的"物质效果"。丹·弗拉文的装置艺术是一种寻找绝对的整体艺术，跟巴洛克装饰的原理大致相同，也就是靠一种无法触及的光线，产生出色彩，产生出建筑空间的变幻。对氛围的强调、感性的投入，以及作品鲜明的物理性，一切都在强调情感效果，而排除对作品的智力性探索，因为作品已既无中心又无周边。1976年，丹·弗拉文将他展出的作品缩减到只有一个2.40米边长的立体，不经意地垂直斜靠在一个没有任何其它装饰的大厅里。这是一种从1960年起就开始进行的艺术历程的必然结果，他认为终于"成功地将艺术中的一切工作的烦恼都排除出去了……现在，应当是电工们与工程师们大展身手的时候了……"

罗伯特·莫利斯(Robert Morris)的极简抽象艺术是他经过多次画风的改变之后的一个必然结果。有一段时期，他用上了漆的胶合板制成巨大的几何形状，但这一时期持续时间不长，后来他做了大量灰色柱体形状，追求一种中性的否定色，从木板或者毡布中切割裁剪出来。对他来说，极简抽象艺术是美国的"形式主义的现代主义"的一部分，区别只不过是观众不再处在作品的前面，而是在画廊的空间中与作品共存。极简抽象主义是前卫艺术的最后一个潮流，这种前卫艺术由于1973年的第一次石油危机而停止了前进步伐。对罗伯特·莫利斯来说，他的"极简抽象时期"正好与现代时期的终止相吻合，从而让位给了后现代时代。在他看来，"假如说存在着一批广泛的公众，把艺术看做是一种闲暇工业的伸展，一种略微高于电视的东西，那在一定程度上是跟博物馆与美术馆执行的政策有关的"。因为，艺术的对象最好就是要"表现相当具有装饰性的一面"。在这一时期的宣言性的作品是1964年完成的表演性作品：在《景色》中，罗伯特·莫利斯不断地将一些灰色的胶合板拿开，直到最后展现一名按照马奈的《奥林匹亚》中的姿态躺着的裸体的女子。马奈的这幅现代派的象征性作品就这样被表现成是无法躲避的"单一的形式"的牺牲品。

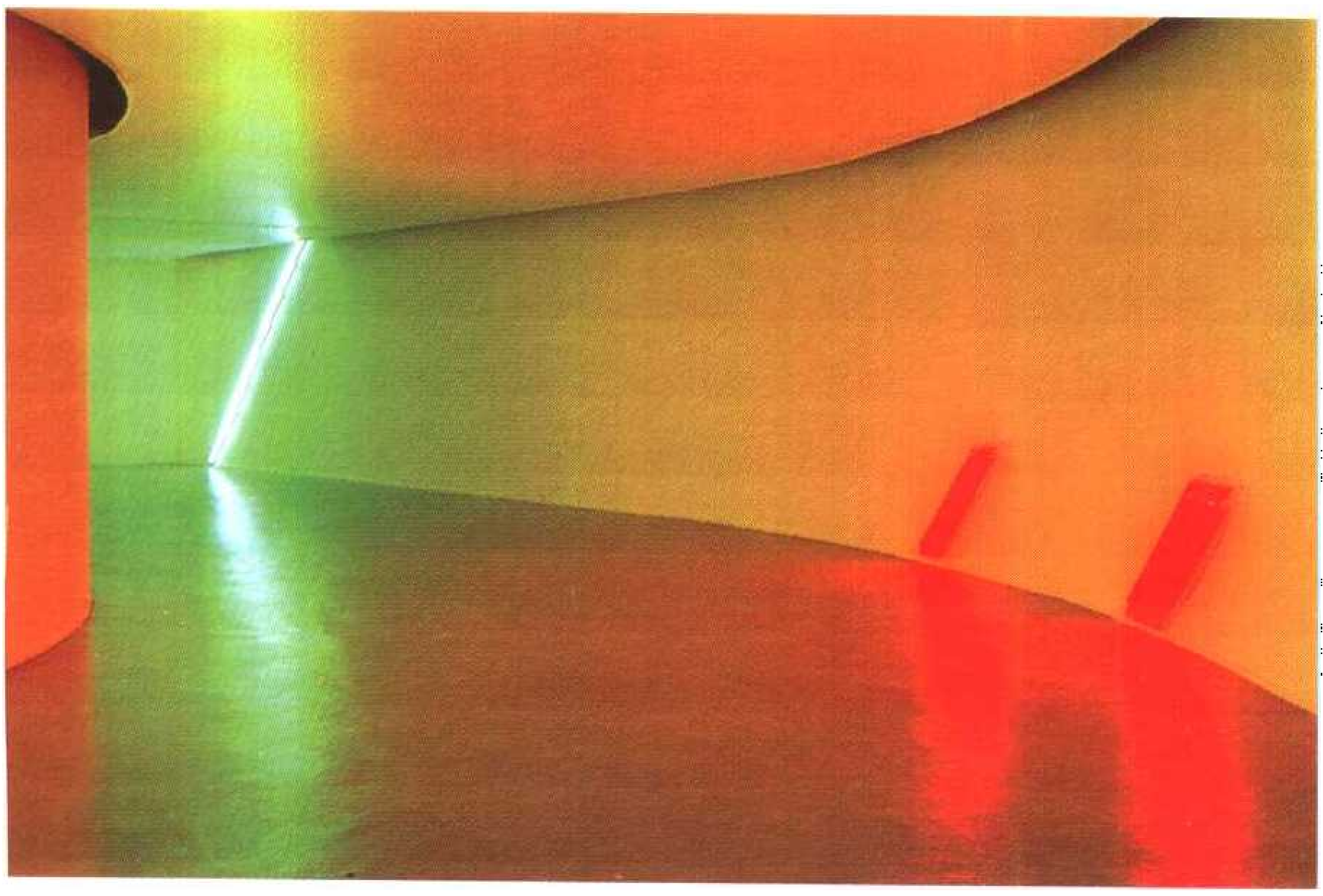
50年代末期，肯耐特·诺兰德(Kenneth Noland)这位在

黑山学院时阿尔贝尔斯(Albers)的学生将他老师的思想发扬光大，向抽象表现主义进行反击。他的画的尺寸有时非常大，从而界定出一个“场域”，以接纳纯粹的色彩，从中看不出任何艺术家的手笔。一些遵循从纯视觉的角度去感觉绘画的严格规则的基本的几何形状——向心圆或者是人字形条纹，将“画的”与“非画的”界定出来，指向画幅的边缘，并指明色彩可能的伸展限度。

弗兰克·斯代拉(Frank Stella)的最早的极简抽象作品紧随着1959—1960年的《黑色绘画》出笼，以表示对幻觉主义以及绘画中的各种主观主义的拒绝。既然超大幅型的绘画并没有能够摧毁画幅空间，那么弗兰克·斯代拉就从内部去扰乱这种画幅空间。他的画布往往是灰色或黑色的，画框裁剪得当，使得画面本身成为一种物体。画幅放弃了它的地位，但没有放弃它的特殊的物质性，这种物质性变得几乎是雕塑性的。画出的物体就这样渐渐地占据了空间，并向人显示，其实它才是绘画的真正材料与载体。弗兰克·斯代拉跟罗伯特·莫利斯一样，后来放弃了这一过于严格的画风，改为一种浪漫式的装饰风格，把巴洛克传统中的令人沉醉的、壮观的、甚至具有仙境般意味的效果继承了下来。

极简抽象主义艺术带着它傲慢的、表面上的纯洁性，是为博物馆或画廊这些装有空调的地狱等一些重要场所定制的，它们意欲跟艺术史以及一切文化的沉积相决裂。这种艺术既是一种思想的净化，又是对美学实践的澄清，将艺术产品绝对化，并在银行大厅或者文化与商业机构中将它的使用标准化，尽力摈除一切情感或者意义的产生。极简抽象艺术与一群只相信交换价值的精英们相默契，应运而生，发明了一种几乎清教徒似的、原始的纯洁性基本元素。它以艺术的绝对无用性为名，使人们的目光集中到物体上。这种艺术具有功能性的特性，看上去往往像是商标，将那些能欣赏它的人一下子显示出来，使得艺术品本身与欣赏者本身都显得与众不同，

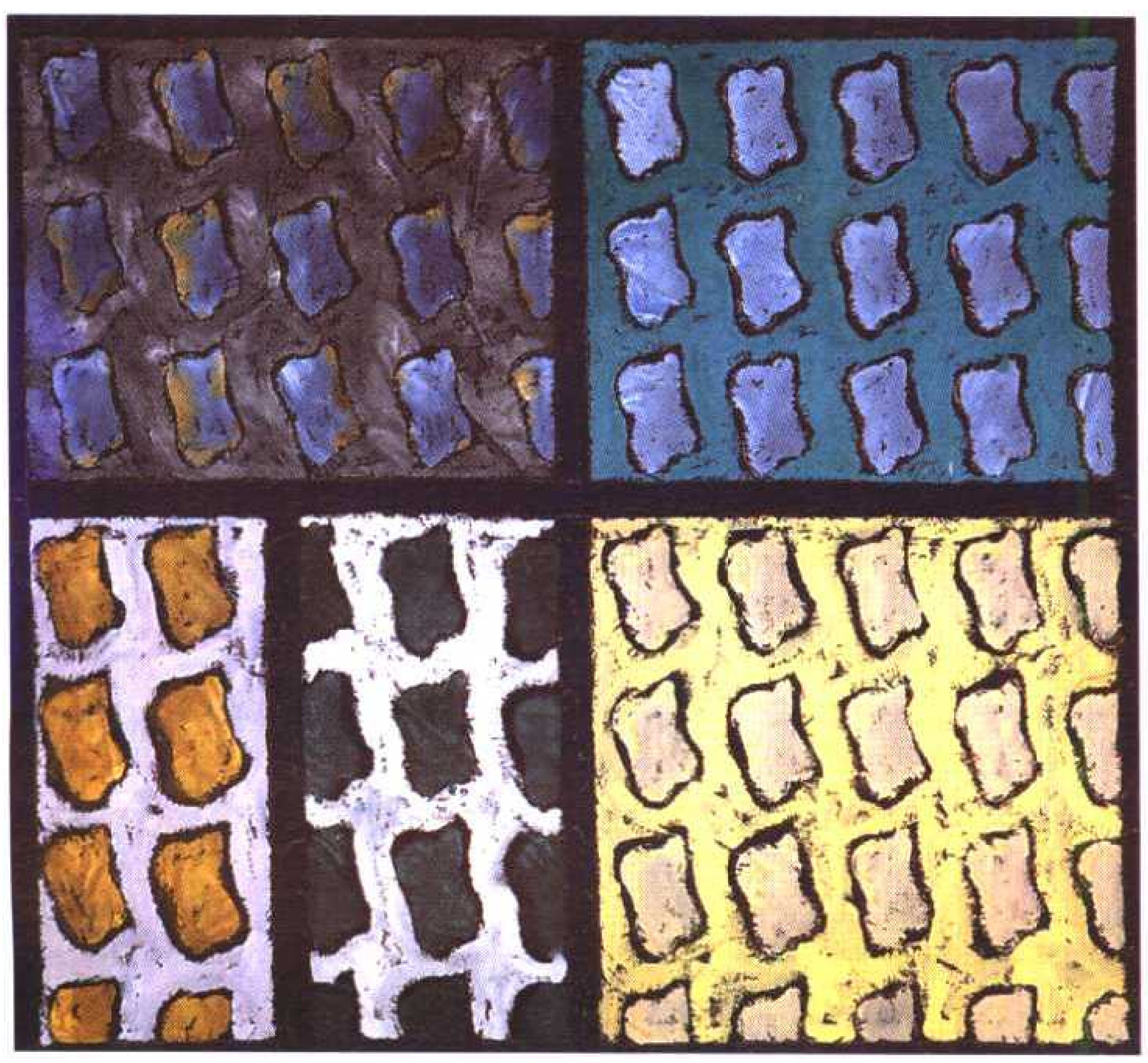
丹·弗拉文
(Dan Flavin)
左侧：
《无题》
(1975年，七根绿色荧光灯管，长120cm)；
中间：
《无题(献给马雅可夫斯基之一)》
(1987年，六根红色荧光灯管，长120cm)，
右侧：
《无题(献给马雅可夫斯基之二)》
(1987年，巴黎现代美术馆展览，1990年)。
丹·弗拉文的工具就是荧光灯管，他用之同时在空间中雕刻出色彩与光线，并将观众拦在一定的距离之外。
摄影：作者本人收藏/T ©ADAGP，1999



高人一等。极简抽象艺术是一种承认的标志，将漠不关心上升到了美术的地位，自我合法化取代了美学准则。比方说卡尔·安德烈(Carl André)的雕塑，是作为一种在一个特定的空间中物质的排列而设计出来的，其中，安置取代了布局，是人体与物体在时间与空间中的行动的证据。人们把这种艺术称为“冷艺术”。而瓦尔特·德·玛利亚(Walter de Maria)则发明了“ABC(基础)艺术”，后来他用避雷针创作了美妙的“雷电场”。我们可以再次提到丹·弗拉文的“系列艺术”，索尔·勒维特的“原始结构”，以及堂·居德的“特殊物件”，这些作品都将艺术工作拉回到了最为中性的表现上。对那些愿意欣赏的人来说，只剩下了一种以前从未在艺术中出现过的物理性存在。艺术作品就像是一种催化剂，将艺术现象延续下去的责任落到了作品使之经受考验的艺术现象之上。

极简抽象主义艺术可以说是在美国出现的第一个纯粹是美国的当代艺术潮流，明显从欧洲的最直接、最现时的影响下解放了出来。在法国与之遥相呼应的是出现了并未持续太久的“材料/表面”运动(Supports/Surfaces)。在1970年的夏天，5个名不见经传的年青艺术家在露天举行了十几次活动。他们在南方的沙滩上与村庄内，安置了许多完全脱离了画框的画布，半为旗帜，半为旌旗，还加上了一些绳结。他们要在1968年的五月风暴之后，以快乐的方式，抗议巴黎的集权专制、染料与颜料之间的区分、内容与形式之分、框架与画布的成规、艺术市场的制约以及画廊或博物馆的枷锁！然而，从秋天开始，他们就在巴黎市立现代美术馆，以一个具有“唯物主义”色彩的题目“材料/表面”为名进行集体展览。有一部分作品展示了画家西蒙·昂塔伊(Simon Hantaï)的思想。他在1960年放弃了超现实主义的画面，采取对皱成一团的油画布进行“盲目”的“自动性”的覆盖。一旦画布被铺平之后，就让“已画的”与“未画的”部分相互之间产生对立的效果，从而构成画面。这次具有演示性质的展览表明，有时候，“正反面都是一样的”，还列出了一系列的对画幅进行“破坏”的“方法”。

照这一团体的倡导人之一克洛



克洛德·维阿拉
(Claude Viallat)
《无题》
(防雨罩布上用丙烯绘制，342×372cm。毕加索博物馆的朋友联合会所购，安提布)。
在1970年的夏天，维阿拉跟其他4名青年艺术家一道，在南方的沙滩上与村庄里装置了自由摆放的麻布与绳结。从同年秋季开始，巴黎的现代美术馆就展出了他们的“作品”，以“材料/表面”为题。从1966年起，维阿拉一直忠实于同一种“绘画形状”，既像是细骨头，又像是海绵，就像泥水匠用的砖头一样，成为一种生产工具，将意义问题完全驱走，只讲“制作”问题。
摄影：P. Trawinski
©Jean Fournier画廊/T
©ADAGP，1999



弗兰克·斯代拉
(Frank Stella)
《*Agbatana II*》
(1968年，油画布上使用丙烯，280×457cm，圣埃梯也纳的现代美术馆)。从1967年起，斯代拉花了三年时间去创作《量角器》系列。这一系列由93幅巨幅作品组成，完全是装饰性的，从穆斯林的图案和爱尔兰的水彩画中吸取灵感，色彩绚丽。这些作品跟为他带来了荣誉的那些《黑色绘画》相决裂，是对马蒂斯的继承，特别是对巴恩斯收藏品中的马蒂斯的《舞》中重复的圆圈的圆弧的继承，也是对罗贝尔·德洛内的那些具有共时性的圆盘形状的继承。
摄影：Y. Bresson
©Arch. Photeb/T
©ADAGP，1999

德·维阿拉(Claude Vialat)的说法，每件作品都"跟产生它的工作是一致的。"他本人也致力于将一种原始的物质性显示出来，在这种原始的物质性中，鹅卵石与海船缆绳结具有同一种地位。这一艺术风格选择了一种特有的绘画工具，其形状一半像海绵、一半像豌豆，不断地重复化；有时是正面的，有时是反面的。这是一种艺术家用以将外界因素转化为自身的一部分的符号，就像是史前人在洞穴壁上按上手印一样。这一形状也到处出现在画家的无数自由的画布上，一方面可以让人马上认出画家来；另一方面，展示出他在艺术史中的历程、对大师们的借鉴，还有一块床布、一张船上的帆套、一块窗帘布或者一块遮雨篷布的非常具体的现实性，有时中性、纯洁，有时又显示出过去与历史。

但是，在这一装饰绘画实践之外，很快加上了荒唐的理论上的雄心，尽管也是昙花一现式的。这种理论揉合了结构主义词汇与拉康式的精神分析学的语言，其中还加入了"毛泽东思想"！这种充斥了既天真又无可抗拒的口令的双重做法很快就让意志最坚强的人也失去了勇气，并且毁掉了这个团体。大家四处分散之后，还通过在美术学院的各种教授职务而继续它的"斗争"活动。在越来越多的追随者与挑战者中，专家们只挑出了大约十二个左右的真正的"奠基者"，其中有路易·卡恩和马克·德瓦德(Marc Devade)。这两人在作家菲力浦·索莱斯与玛瑟林·普莱耐(Marcelin Pleynet)的帮助下，将这一绘画"革命"的火炬一直坚持举到了1972年。贝尔纳·帕热斯(Bernard Pagès)跟这一团体走了一程之后，就很

快又迷失了方向，他保持了对明显的物质材料的喜好，将色彩的冲击力与一些性质迥异的物质的沉甸感融合在一起，共同放置到一种充满了杂技演员形象的疯狂的奇妙境界中。

艺术及其对象

右页：
约瑟夫·波依斯
(Joseph Beuys)
《小分队》
(1969年，卡塞尔国立艺术沙龙)，《小分队》既不是雕塑，也不是一种环境，它创造出一种"场景"，罗列出一大批波依斯本人十分钟爱的物件与材料。它们往往具有流动性与不确定的特点。所以，在这里，一整套用于在艰难情况下维持生命所需要的材料，就像是一群有着特殊任务的军人一样，从一辆小卡车中悄然地、神秘地滑落出来，并在空间中蔓延，这种戏剧性的舞台布置超越了美学常规，好像要表现那些秘密机构或者是专制压迫机构的日常生活之无聊，并产生出一种张力与一种类似于启蒙性仪式的感人之处。
摄影：©该美术馆/T ©ADAGP，1999

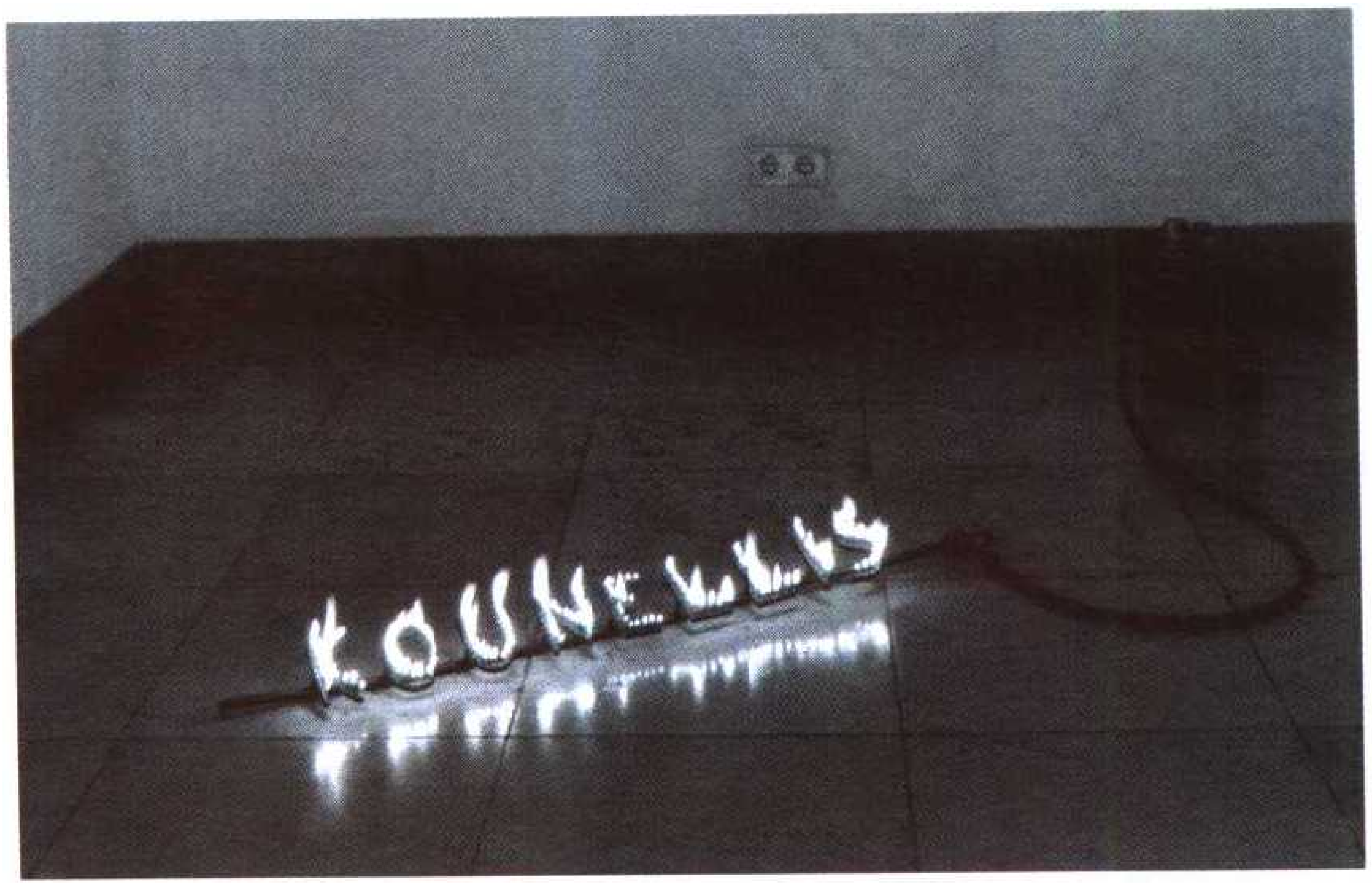
约瑟夫·波依斯(Joseph Beuys)曾是德国艺术舞台上活生生的神话，他的作品具有一种萨满教式的力量。这种力量来自一种原始场景，他从中"活"着出来了——在第二次世界大战中，他是空军的飞行员，在俄国一个农村上空被敌军打下，落到了敌军管辖地区。他被收留他的鞑靼人用传统的膏油救活了。对波依斯来说，艺术是一种再生的工具，它的观念性的一面必须像一种治疗一样起作用！在制作了一系列的雕塑、雕石以及石碑之后，他还进行了一些具有超前性的行动，并从60年代初开始，投身到一种对艺术实践的彻底怀疑的行为中。1961年，他被聘为杜尔塞多夫美术学院的雕塑系教授，在那里举办了"激流派"(Fluxus)展览，并邀请了白南准(Nam June Paik)参展。由于他的一系列活动被认为是具有颠覆性的，学校被勒令关门，这是该美院在历史上第五次关门大吉！但这又何妨！两年后，他开办了一座"大学校"。这位约翰·卡奇的朋友带着极强的教育愿望，倡导了一系列的带表演性艺术创作，并把它们视为是对新一代的启蒙。他的环境保护意识越来越强烈，并在1967年建立了"德国学生党"。他拒绝了集权主义的所有形式，以及来自艺术世界所有形式主义的压力。他既像个精神导师，又像一位谜一般的预言家。他在艺术舞台几乎受到了博物馆与画廊的一致的冷漠对待，但得到了他的弟子们的全力支持。他把自己塑造成一个"毁灭的花花公子"的形象，并不断地确立自己作为不可救药的抗议者的态度。他的"社会雕塑"向基督教、德国浪漫主义、北方传说，以及西伯利亚大草原上的萨满教借取参照内容，并在其中融入了一种运用各种各样的物质材料的"个人炼金术"。在这些物质材料中有很大的自传性因素，包括毛毡、脂肪、蜂蜜做成的面包、橡胶及流浪者的全副武装，从小雪撬到军用背心，还有袖珍手电筒，或者自行车，在这一切之外，还加上了一些毫无用处的旧机器。

波依斯将这些林林总总的道具都仪式化，而自己依然是内中主要的角色。在1965年，他"向一个死去的野兔解释一些

绘画作品"，胸上涂了蜂蜜，贴满了金叶。1974年，面对一群被拦在了画廊的玻璃窗外的观众，他在纽约完成了一次传奇性的表演性展览，题名为《丛林之狼，"我爱美国，美国也爱我"》。他本人由一群医院救护人员抬到画廊，然后一个人呆在里面，带着他的拐杖，裹在一床破旧的被子里面，旁边伴随着一只丛林狼，周围放置着堆得高高的卖不出去的报纸。几天以后，同一批医护人员又将他从那里抬走。他这样跟"美国的日常生活"相隔绝，其目的就是要跟在这个经济强大、竞争激烈(这种竞争也具有"野性")，只追求有效性的国家所剩下的惟一的野生动物呆在一起。波依斯的最伟大的作品，就是仅仅靠着他自己的个人魅力，植起了一个人能够想像出的最大的森林。他死于1986年，终年65岁。就在此之前，上万株树在世界各地种植了起来，这是他为各个文化机构提供作品与表演时提出的交换条件。波依斯带给大家的是，艺术品完全避开了它的所有定义，而去昭示沉默的威胁，那些人类最无法控制的能源的威胁，以及这些能源一旦缺乏而可能造成的威胁。他对德国整整两代艺术家以及意大利的朴素艺术的主要干将们的影响是巨大的，后来更成为一个普遍意义的参照性人物，成为20世纪下半叶最不可忽视的象征性人物之一。



同一时期，在意大利，艺术批评家吉玛诺·切朗(Germano Celant)1967年向由朱利安·贝克和朱迪特·玛莉娜(Judith Marina)两人共同掌管的美国剧团"活着的剧院"借用了"朴素艺术"这一说法，去指一系列的艺术家，特别是在都灵以及意大利北部的繁华地区活跃的艺术家。他们都提倡回到自然的物质，针对科技性的视幻艺术以及消费社会中的波普艺术。在朴素艺术当中，作品仿



雅尼斯-库耐利斯
(Yannis Kounelis)
《无题》
(1971年，克洛德·贝利收藏，巴黎)。早在1967年，艺术家就让火从一朵在铁板上剪出的菊花的中央燃烧出来。这里，在写有艺术家名字的铁质字母上装上了液态煤气的喷口，火从中燃出，将名字照亮。这一极具普罗米修斯意义的"签名"是对展览场所的安全禁忌的挑战。这与其说是表现一种殉道者似的自恋自满的情绪，不如说更多地表现了杰玛诺·切朗所要求的那种艺术观察："人不仅仅是手段与工具，而是研究探索的中心与火炬"。就这样，艺术家的自由以及他那火热的与人交流的愿望远离一些得体的标签而燃烧。
摄影：©Claudio Abate
©ADAGP，1999

佛融化到了一种仪式的转瞬即逝的痕迹之中，以完成脆弱而秘密的对源泉的回归。吉玛诺·切朗使用"朴素艺术"这一词，照他自己的说法，是试图去"面对美国，再度振兴欧洲，让人接受一种各文化的国际性特性这一观念。这种国际性特性并非仅仅是美国的、垄断的、极简抽象主义的、工业的特性。"因此，他提出了一种极简抽象艺术的变体，因为极简抽象艺术只不过是秩序和科技。他先聚集了大约十二位意大利艺术家，很快又加上了德国人约瑟夫·波依斯以及大地艺术的先锋人物——英国人理查德·朗格(Richard Long)。1989年，他在《艺术工作室》杂志中写道："朴素艺术跟身体艺术与大地艺术一样，都是对一种历史文化(比方说欧洲文化)的没落做出的一种感官上的正当防卫，这种没落主要体现在身体与大自然的没落之上。惟一的自我拯救的手段就是拒绝清教主义和一体化……重要的是要将极简抽象艺术的现象学确定性侵蚀掉，使之成为不确定的、不具必然性的，并去抵御它……；重要的是要强调巴洛克与原始的范畴……以遏制纽约绘画的对称性、简洁性与本质性。"朴素艺术有意不接受传媒的传播。它一直没有成为一种时髦，在长达20年的时间内，只是一小批懂行的圈内人的特权。这一旨在"让人感受到人类经验的神秘的一面"的艺术的倡导者后来被任命为美国的古根海姆博物馆的馆长。

玛利欧·麦尔兹(Mario Merz)是朴素艺术的主要干将，他在1968年完成了《武元甲的爱斯基摩人雪屋》。爱斯基摩人的雪屋既是一种理性的几何体系，又是一种游牧人的居处，它是建筑语言的原型性形象，它所包容的空间由于它的半圆形状，让人想起外在空间，甚至地球。玛利欧·麦尔兹经常运用由比萨的数学家菲波纳齐(Fibonacci)在13世纪初建立的数学系列：1、2、3、5、8等等。这些数字中，每一个都是由前面两个数字相加而成的(菲波纳齐是将阿拉伯计数法引入欧洲的第一人)。这些数字不断地侵扰、震撼一个"具有像星辰一样的结构的作品"，其中可以不断找到一些重复性的元素，如桌子、木捆、制成标本的动物(其中鳄鱼最受青睐)。另

外，流逝的时光也在画面中由一些干枯的水果或者是陈旧的报纸而得到表现。

雅尼斯·库耐利斯(Yannis Kounellis)是希腊人，但从1956年起定居罗马。在那里，他遇见了阿尔贝尔托·布利(Alberto Burri)、冯塔纳和曼佐尼(Manzoni)。他最喜欢用的元素与材料是火、碳、棉花、木屑板、从建筑上拆下的石头、装满了咖啡或者麦子的旧黄麻布袋，或者一些碎裂的古代石膏像残片。1967年，他在钢筋材料中切割出一朵花，并在花心处燃出火焰来。他在一些文化场所中经常性地重复使用本生(Bunsen)煤气灯，是一种向习俗象征性地放火的做法：这不仅有失火的危险，再加上煤气的令人害怕的嘶嘶的声音，是对一些脆弱、安静肃穆的文化机构的双重侮辱。1969年1月，他在阿提科画廊(罗马)“展出”了十二匹活马，并在1976年的威尼斯双年展上作为一种装置艺术而再度展出。他为此解释道：“将活马放到这一空间中来，可以产生一种张力，并在艺术的传播中产生一种断裂。”他的作品，总的来说，像是一种充满了寓言的形而上学的追求。

吉尔贝尔托·佐利欧(Gilberto Zorio)也跟大自然有直接的关联。从1984年起，他尤其钟爱小木舟或者是投石器，因为它们都能“划破空间”，是一种瞬息即逝的东西的象征。约瑟夫·佩诺纳(Giuseppe Penone)的雕塑试图与大自然中的物体相类似，他的工作在许多方面跟园丁的工作相仿。对吉玛诺·切朗来说，路齐亚诺·法布罗(Luciano Fabro)是一位“制作”的人，他带着一种永不枯竭的好奇心去摆弄各种各样的材料。他运用一种令人惊叹的炼金术般的本领，将铜、铅或者黄铜的延展性与铁、木头或钢的抗力相混合。乔瓦尼·昂赛尔默(Giovanni Anselmo)则在一块碑上绑上一张沙拉叶子，或者在墙上插入一根沉重的铁杆，并在上面绞动一大片布匹，以演示这两样东西的不同的力度。

1962年，米开朗基洛·彼斯托莱多(Michelangelo Pistoletto)的第一批《镜子画》在同一个磨光的钢质表面上使画出来的的形状与观

玛利欧·麦尔兹
(Mario Merz)
《武元甲的爱斯基摩人雪屋》
(或称《假如敌人集中起来，他们就会失去阵地；假如他们分散开来，他们就会失去战斗力》，1968年，铁质内部结构，装满了土的塑料袋，霓虹灯。蓬皮杜中心的国立现代美术馆)。这一有机的形状，是一种对维持生命的表达(一个在任何气候条件下与任何时代都可以用的游牧民族的藏身处，具有一种二元性，是内部与外部的形象代表)。这是艺术家经常使用的形状，它是想像世界的源泉与承载体。一圈螺旋形的霓虹灯管，写出了越南将军武元甲的一道命令。这里的含义非常明显，是一种朴素的世界，也即艺术与越南人民的奇幻的世界，跟具有理性确定性的富裕的世界的对立。
摄影：©MNAM



众折射的影子相撞击，就这样通过聚合"潜在的与真实的"而打破作品与观众之间的关系。在经过了这样一个"镜子阶段"之后，他也开始创作一系列关于大自然与文化撞击的作品，甚至发明了许多不能折射任何东西的镜子的幻象。阿利吉洛·埃·波埃蒂(Alighiero e Boetti)是一位人们"见不着"的艺术家，他从来不亲自动手制作，而且总是躲在他那谜一般的化名的后边，他在阿富汗让人织成了巨大的基础读本和地球平面球形图。其中，最基本的技术跟偶然得到的效果结合在一起，共同探索最具普遍性的知识的道路。

面对意大利的朴素艺术，西班牙画家安东尼·塔皮埃斯(Antoni Tàpies)作为一个先锋人物而出现。在经受了各种超现实主义的影响(特别是达利的影响)之后，他从1945年就开始使用朴素的物质材料。这位材料和绘画中的天神般的人物借助于布料、纸箱、皱纸或者绳子，擅长于在墙上画画或者作刮擦画。在这一片令人惊叹的隐迹画本上，他总是放上一个十字架形状，其实是他名字的头一个字母的大写形状，就像一段主题音乐一样不断地重复出现。从60年代起，材料在他的作品中变得越来越重要，以致于制出了越来越庞大的物体，跟人们最熟悉的一些物件(如一双简单的拖鞋)完全同形，却硕大无比，好像是为了将荒谬性进行物化，或者想跟17世纪的伟大的神秘主义者一样，在最卑微的物体中找到神圣感。

法国人让—彼埃尔·雷诺(Jean-Pierre Raynaud)的历程要显得更有一些心理强迫症的性质。他原是园艺师，将花盆用水泥粘连起来，而且花盆越来越大。很快，他最得心应手的材料成了白色的瓷砖。他把它用来建造自己的房子，使之变得就像是一个远离外界力量的运转台，以保护艺术家的孤独生活。1989年，他接受了一个订单，为蓬皮杜中心设计了一个大型的存货箱，外面也全部加上了瓷砖。艺术家保持将它在美术馆内关上或打开、以展示他所要表现的任何物体的权利：一朵花、一片枯叶、一件艺术品，或者什么也没有。但让—彼埃尔·雷诺的伟大作品是1985年受争议的一件作品。在位于里昂郊区的曼盖特城(Minguettes)，他设计了一个白色塔楼，以对重建新城过程中把社会公益房置之不顾与放任自流的政策表示抗议。他提议将一座公益房高楼像木乃伊一样地锁到一个硕大的洁白无瑕的瓷砖盒子里。这一冰冷的建筑将矗立在一个热闹的街区，远远望去就像是一个被物化

了的梦，又像是为一个噩梦般的建筑提供了一个衣冠冢。当地的政府面对这样一件作品手足无措，最后还是谨慎地拒绝了。

到了60年代的末期，在美国，对艺术的对象本身的争议向前彻底地迈进了一步，开始出现了观念艺术的实验。其中有画家如索尔·勒维特、爱德华·鲁查(Edward Ruscha)或者罗伯特·里曼(Robert Ryman)，但也有罗伯特·莫利斯、瓦尔特·德·玛利亚或者罗伯特·史密森，这包括一些选择了大地装置的艺术家。特别是约瑟夫·考苏特(Joseph K-osuth)。考苏特在同一空间内将一个椅子、它的照片以及它在字典中的定义放在一起，是对马格里特的"这并不是一把烟斗"的字面理解，以澄清目光的辩认与认知过程。但他在作品里完全抹去了最后剩下的一点点美学参照，就跟马塞尔·杜尚一样，只强调一种已经被艺术界窃取的、只根据上下文而随意地限定一件物体的权利。

路齐亚诺·法布罗
(Luciano Fabro)
《天空的两张面孔》
(1986年，州立克洛勒-穆勒博物馆，奥特陆)。法布罗将观众放置到一些能"使日光成形"的材料面前。在这里，一大块悬挂在树林中的石块的壮观的效果，完全是反自然的，就像一颗掉下来的陨石；又像是一块立起来的，突然具有了升降能力的石块。作品打开了这样一种空间性，其中想像空间与真实空间相互交换角色，就在传奇性开始的地方，艺术魔力就有了其表现形状。
摄影：作者收藏/T

同时，在欧洲，BMPT团体(这是布仁[Buren]、莫塞[Mosset]、帕尔芒蒂耶[Parmentier]以及托洛尼[Toroni]的头一个字母缩写)在法国的青年艺术家沙龙展出。另外，"艺术与语言"团体在英国展出。它们对艺术作品的流通，对艺术作品的表现方式和承认方式，包括对艺术市场中存在的投机进行了决定性的批评。就这样，在70年代末期，"艺术与语言"团体将艺术品的来龙去脉完全打破，用杰克逊·波洛克的风格画了一系列列宁的肖像，并汇总成一幅"政治大全"，将这个世纪最著名的艺术家之一的抽象艺术跟一个被社会主义无限尊重的革命家肖像结合在了一起。



从艺术家的匿名性到作品的不存在性，只剩下了一个占据了整个艺术舞台的观念，正好是对1968年学潮的直接的预兆。具有进步性的现代性的

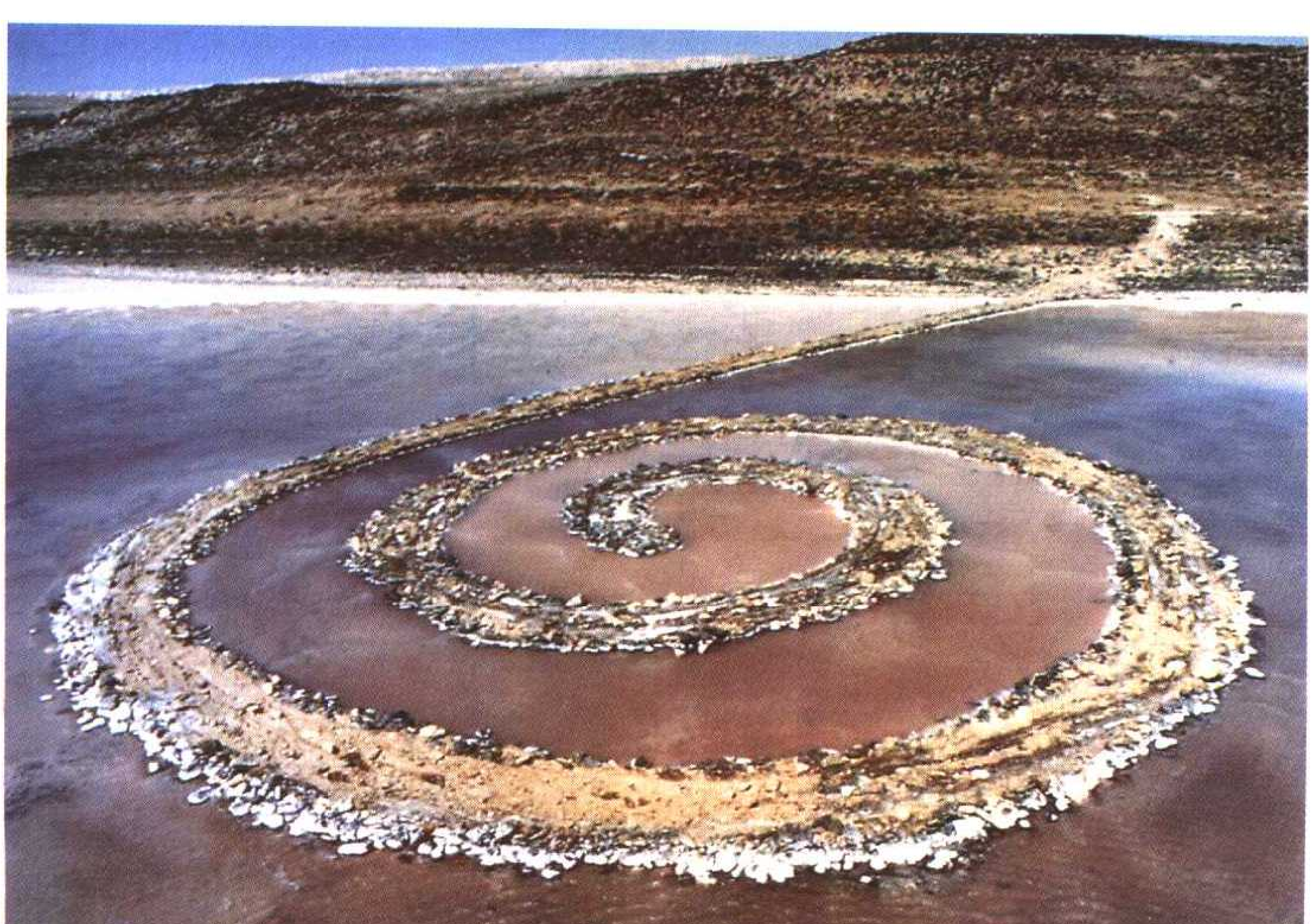
丧钟已被敲响，与此同时敲响的，是那些前卫艺术的丧钟。

大地艺术

大地艺术家们跟极简抽象主义的造型结构以及朴素艺术希望达到的神秘境界比较接近，同时又赞同观念艺术所致力的、对美术学院体系的彻底的批评；他们放弃了画廊、美术馆或者工作室，而选择内华达州或者加利福尼亚的沙漠；他们常常从前哥伦比亚艺术的基本形式或者迷宫中吸收灵感，致力于改变空间。所以，罗伯特·史密森在犹他州让人建起了他设计的硕大无比的螺旋形长堤；麦克尔·海泽尔(Michael Heizer)让人移走了山上大块的石头；而瓦尔特·德·玛利亚在新墨西哥的沙漠之中，从1974年到1977年，安置了“雷电场”，400根7米高的钢杆排成行，矗立在一英里长、一千米宽的空间内。

就这样，艺术家可以丝毫不顾文化陈规而去实现他的巨人梦，并在想像中加入不可思议的欲望。艺术家半是天神，半是普罗米修斯，改变着世界，负责组织一些毫无用处的大型工程，发明新的风景，有时也会引来天公的愤怒。1972年，克利斯托在科罗拉多大峡谷中铺了一张巨大无比的褐红色的遮雨布，在几个小时之内拦住了峡谷，但后来就起了一阵风将它刮跑了。这位天生要包裹一切的人仍然技痒，将澳大利亚海岸的一部分包了起来，后来又包裹了巴黎的新桥。包裹工作在1985年的9月22日才结束，在媒介传播上得到了巨大的成功。其实这一事件克利斯托早在1976年就构思了。需要三个星期完成的事件居然花掉了九年的准备与努力！所以，每一

罗伯特·史密森
(Robert Smithson)
《螺旋形长堤》
(1970年，美国犹他州大盐湖的洛泽尔点)。这一在大盐湖中完成的“大地作品”一直是最著名的大地艺术作品，尽管在1972年突然上涨的水使它消失在了水下。这一由泥土、石块与结晶盐填起的人工“长堤”，有5米宽，500米长，它围绕自身呈螺旋形缠绕，螺旋形曲线将敢于在上面行走的人引入一个风景的中心。在这一风景中，这一螺旋形像一个极古老的符号一样，有力地镶嵌其中。
摄影：©蓬皮杜中心/T



瓦尔特·德·玛利亚
(Walter De Maria)
《暴风雨来临前的原野》
(1971年设计构想，1974年到1977年间完成，1.6×1km，新墨西哥州，迪亚艺术中心收藏，纽约)。瓦尔特·德·玛利亚在远离一切的沙漠中，按相同的间距安置了四百个巨型的避雷针。这个区域以暴风雨多而出名。这些避雷针时刻准备着雷电的再次袭击，因为想必雷电会因为掉入了这样一种战略陷阱而暴跳如"雷"。有一个小棚子是为参观者准备的，可以在那里等待暴风雨的到来，这一装置的几何完善性带着极大的有效性向天上所有的火焰挑战，这种有效性既是物理的，又是视觉的：既让人想起无穷 又让人想起壮美，而且还让人想到(为什么不可以呢？)世界之末日。
摄影：B.Hatala
©篷皮杜中心/T



次，作品都是既短暂又壮观，需要长时间的执着和努力。艺术家必须不断地去说服一大批"对话者"以及各种各样的"能做出决定的人"，以得到允许，募集到足够的资金，并动用起一大批为他实施计划的人，从苦力工人到高科技的工程师，中间还连带着一大批律师与保险商。一旦作品做成了，就又必须马上通过照片复制版权、版权交易，草图、丝网版或者石版画的拍卖来收回投资，然后再去搞另外一次大型活动！艺术作品成为一种社会现象，不断地受到"惊世骇俗的成就"的竞争机制的制约，靠《吉尼斯纪录大全》来收回成本！

英国雕刻家理查德·朗格跟这些大型举动不同，他的行动是非常审慎的，他一直在试图锤炼出其中的精华，这些行动也将他引至到了遥远的沙漠。1967年，他将一名步行者在草地上留下的脚印拍摄了下来，这些脚印随直线走了好几个来回。十年以后，他展出了《一条移动的森林边缘线》，跟其它从大自然中选出的材料放置在一起，堆在地上，并画上一个圆圈，或者加上两条平行线。"我的选择就是，一边走，一边做艺术品，运用直线或者圆圈，或者石头，或者是目光；这些东西，这些活动对我来说都具有一种意义。"从1981年起，他开始用他的手指往墙上抹阿芬河(Avon)底的河泥，这条河从他的家乡穿过。他对此简短地解释说："这些泥有最好的色彩。"他的朋友哈密施·福尔顿(Hamish Fulton)跟他一样，也毕业于圣马丁艺术学校，他跟理查德·朗格一起旅行过，到过波利维亚和尼泊尔。他丝毫不改变风景，带回一些绝对超越时间之上的照片，其中，一些具有传奇色彩的风景渐渐有了一首诗的形状，具有一种隐隐的哀歌的味道。

世纪末的不确定性

70年代末，虽然各种艺术机构出于某种保守性，依然捍卫着极简抽象艺术与观念艺术，但人们对艺术进步论的最后一丝微弱的信仰也都失去了。在空前专业化的艺术领域内，真正可以产生出具有决裂性的创造的余地越来越小，而这最终毁了前卫艺术的形象，因为那些前卫艺术家们争先恐后地陷入了无聊的竞争，靠一些微不足道的发明和平庸无奇的发现来取胜。在20世纪初，前卫艺术得以奠定霸主地位，紧接着就是专家们的不断的超前的责难，到了这时，它就更遭到了无情的质疑。世纪末在不断地为被一部草率的艺术史所忽略的“空白”进行平反。沿着一道成功者的山脊线而上，一座座无法避开的顶峰触目可见；不逊的挑衅和惊世的成功比比皆是。然而，就在低于山脊的地方，一条条蜿蜒曲折的小径吸引了越来越多的关注，激发了越来越大的好奇心。一种认为价值普遍相等的机制开出了一条以主观性为主的行程，更喜欢在那些阴暗而清凉的角落逗留。



托尼·克莱格
(Tony Cragg)
《画家的调色板》
(1985年，塑料品的碎片)。托尼不爱“玩历史领域的题材”，他更喜欢面向材料，比方说，采集漂流到沙滩上的塑料残屑。他说：“我不蔑视任何材料，我运用一切，只要是人用过的就行。我在最叫不上名字的色彩系列中选择颜色。这些颜色只有在经历了某种生命，在跟大气与光线以及其它材料的接触并做出反应后，才变得有意义”。
摄影：作者收藏/T

这个时代以及那些左右它的品味的人们，喜欢离开让人走久了的大路，而去跟那些处于边缘的画家和没有着落的画家们对话。因为重要的是，必须动摇一种已为太多人所一致接受的知识，并面对那突飞猛进的民主化潮流，将专家或爱好者精英的特权再度树立起来！于是，博学者与随机性结成同盟，在一定时期内，将那些最富盛名的艺术家排除在外，而专门去找出一批有噱头或名不见经传的人物来，但偶尔也能找出一些杰作来，虽然它们有时是一些充满矛盾的作品。

因为在用火一般的文字书写的英雄史诗之外，隐秘的经验和幽闭的孤独太多了。在博纳尔(Bonnard)或莫朗迪(Morandi)的保护伞下，拥护贝当政权的、年迈的德兰(Derain)恢复了声誉，他主要探求一些能将古罗马的装饰艺术加以复苏的题材和民族价值。同样情况的还有乔治·德·基里柯(Giorgio de Chirico)，与其说他有所谓的“文艺复兴风格”，倒不如说他在絮絮叨叨地抄袭着他本人的“形而上学画”。还有40年代为了生计而为阿尔及尔的妓院画了许多色情画的毕卡比亚(Picabia)。也不能忘记随着魏玛共和国的衰落而出现的、也许并不真正存在的“新客观主义画派”，还有爱德华·霍柏尔(Edward Hopper)的那些带有令人着迷的静止感的画

像。

当20世纪的晚钟敲响之际，这类用虚线勾勒出了另一部20世纪艺术史的艺术以“抛弃一切”的姿态出现，既似一种崩溃，又带有欢快的世界末日感，一种装饰性的、巴洛克式的或轻佻的快乐又在艺术中占了上风。这时的艺术市场已糟糕透顶。1973年的中东战争之后出现的“石油危机”导致的经济危机给艺术市场造成了致命打击。它必须不惜一切代价重整旗鼓，然而，创作从此开始在形式创新之外进行了。与此同时，1977年蓬皮杜文化中心的开设开启了一个新的时代，致力于促进现代艺术的机构和组织开始大量出现。那种原本希望通过绘画、雕塑或别的手工制作而找到些许简单的快乐的享乐主义做法，从此被罩上了一层能够驱散世纪末迷茫的魔影的光环。那些多变的“此时此地”的作品(好比是向时尚的暴风雨投掷几颗核桃壳罢了)竟然也让人感到了永恒的希望！至少也需要一些重要的博物馆或艺术商人将它们停泊到保险的



巴利·弗兰纳根
(Barry Flanagan)
《在十字架上拳击的野兔》
(1985年，阿斯克新城现代艺术博物馆)。作为一位擅长柔软的形状的雕塑家，巴利·弗兰纳根也用青铜来创作，这并不是因为对铸造的爱好，也不是出于对雕塑艺术的伟大传统的尊重，而更多地是由于青铜所具有的机械属性，这种属性似乎超越了重力的法则。在他的作品中，不稳定性和放肆性结合在了一起，塑造出了一系列常见动物的形象，而野兔是其中最受他偏爱的。野兔从雕塑家兼魔术师的想像力中生出，就这样带着一种特克斯·埃弗里(Tex Avery)卡通动画中的主人公所具有的鲁莽放肆的生命力，灵巧地戏仿着各种人类活动或一些宏伟的公共建筑。
摄影：© 贝亚特里斯·阿塔拉/MNAM资料室

避风港之中，受到一种至高无上的艺术辨别力的保护，不怕可能到来的危险！但是，这样一种清理并不能完全除去在鲜活沸腾的艺术创作中滋生出来的稗草。到处都继续着一些无法除尽的、越出审美范畴的违规花招。正是在1977年，瓦尔特·德·玛利亚(Walter de Maria)在新墨西哥州的"避雷针"装置艺术彻底大功告成了。

世纪末的兼容并蓄

右页：
安东尼·卡洛
(Anthony Caro)
《基督被解下十字架》
(依照鲁本斯的同名作品。1987–1988年，生锈，上蜡的钢材，244×185.5×160cm。沃思堡现代艺术博物馆，理查森基金会捐献品)。卡洛在第二次世界大战期间获得了工程师文凭，之后成为亨利·摩尔的助手，后来又与大卫·史密斯建立了友谊关系，以致于当这位美国的大雕塑家于1963年去世时，卡洛继承了他遗留在工作室里的成吨的钢材。他的作品糅合了摩尔的训示、美国表现主义的自由大胆以及一种多彩的构成主义。自1953年起，他在圣马丁艺术学校执教，因此，他为英国雕塑艺术的腾飞开了先河。1980年左右，卡洛已是满载荣誉，他以他所崇敬的毕加索为榜样，只跟一些杰作对话，并用曲线和旋涡构成的巧妙精简的巴洛克结构重新阐释这些杰作。
摄影：© 安内利·朱达(Annely Juda) Fine Art/T

1975年，美国在越南战场上的溃败动摇了它的文化霸权。古老的欧洲再次敢与美利坚对抗。尽管纽约在艺术市场的废墟上依旧占据优势，但再也不是往日那个趣味与时尚曾领全球之先长达二十年的"新雅典"了。纽约依据自己的标准而推行的国际性风格日愈遭到争议。继"巴黎画派"的神话之后，在第二次世界大战之后紧接着形成的"纽约画派"的神话已只是昨日黄花。

导致日后敌对阵营瓦解的裂缝也促成了这一分崩离析的现象。当时人们大谈意识形态的终结、宗教的回归，并早早地提出了"历史的终结"。一样受到了地缘政治版图的重新划分的随机性制约的艺术世界，好像摆脱了一直在支配着它的权力的指令。

从70年代末期开始，由于害怕艺术"真实的"形式会从此消失而出现了对它们的拼命借用，从而使得传统绘画、雕塑的特殊地位以及艺术方面的专用技术的功效又获得了令人尊敬的一席之地。正如意大利的艺术批评家阿希尔·博尼托·奥利瓦(Achille Bonito Oliva) 所言，"70年代的能源灾难，沉重地打击了当时已经被建立在对艺术生产的乐观上的实验性而搞得精疲力竭的艺术世界及其市场"。意大利的"超先锋派"、法国的"自由表现派"以及德国的"新表现主义"都大量借助于绘画史，从法国拉斯科的"岩洞绘画"到各式各样的涂鸦字画，从卡拉瓦乔的绘画到连环画艺术，无不触及。而在英国与美国的对物体的推崇，横扫了雕塑领域中从所谓最原始的形式直至最变化多端、错综复杂的现代造型的所有作品。到处都在实验着艺术与商品杂交的效果。

跨文化甚至反文化的各种流派与运动都消逝在岁月的流沙之中。出现了向孤寂的艺术工作室的回归。独自面对着失去了乌托邦理想而再无等级高低的世界，随着各种情况的变

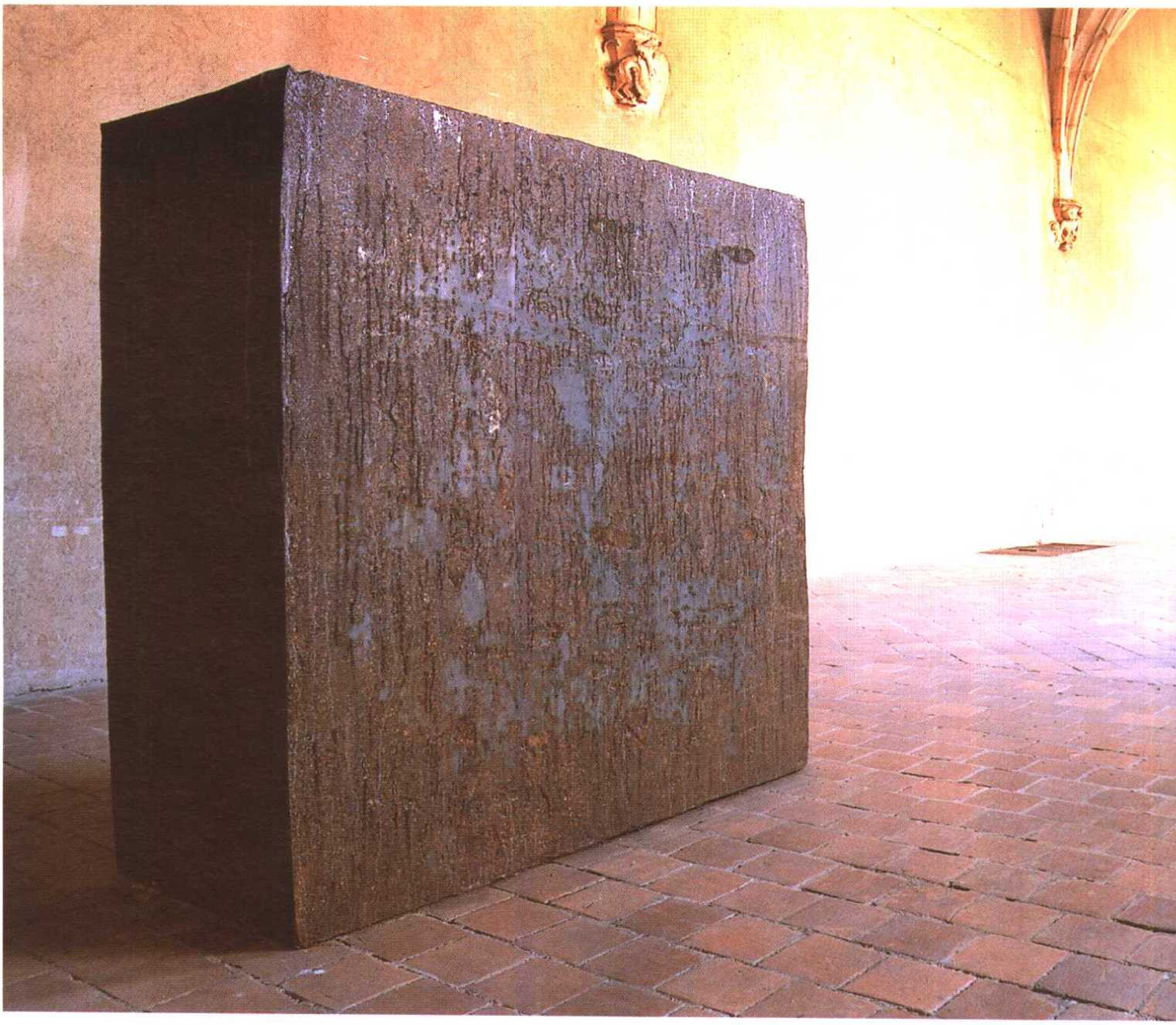
换而迁移的艺术家脱颖而出。这类艺术家是毫无顾忌的猎取者，从各种语言与各种文化中进行剽窃，他们惟一的行李，就是一个没有极限的想像博物馆，而且对他们来说，这个想像博物馆取代了整个宇宙。作为早被编录的遥远疆土的静止不动的开采者，他们虚构出一些领地，同时又对其不抱任何幻想，而且带着一种玩世不恭的犬儒主义穿越这些领地。作为独一无二的操作高手，这些能“穿墙越壁”的艺术家使审美范畴的各种定义都无法用到他们的头上。他们做出的选择就是要找到、组合或分散本已无可挽回地粉碎了的现实的碎片。他们决意与之对抗的这个世界已没有了前途，于是就把它当作混沌一样去对待。他们根本无意去重组这片混沌，无意去为它献上一些并不可能有的协调一致的标记，也无意去为它设想出未来的前景或者追溯它的本源。他们采取一种保持距离的、超越道德的、不求精确的姿态，就像盲目的神话学家一样。

面对混沌，艺术家选择了成为其对手的态度，与之错综复杂地纠结在了同一苍茫的景色之中。他们的风格就是没有风格，而去收集一种不稳定的、模糊的、模棱两可的，有时又极端简化甚至庸俗的梦想的征候，这种梦想靠图像、物体或“产品”的物质性存在而迫使人们去接受。艺术变得只是一件由股票市场的任意起落加以标准化的找乐之事。位于“飓风中心”的风平浪静的舒适监狱中的艺术家，必须接受作为媒介的小丑的所有权利与义务。人们向他们提出的要求就是，要么创造一切，要么什么也不是。面对这无可逃避的挑战，他们兴高采烈地炫耀着自己的自由。面对“艺术爱好者们”残酷的漫不经心、面对“专家们”残酷的锐利目光，艺术家报之以一种讥讽、绝望或轻佻的蛮横表象。

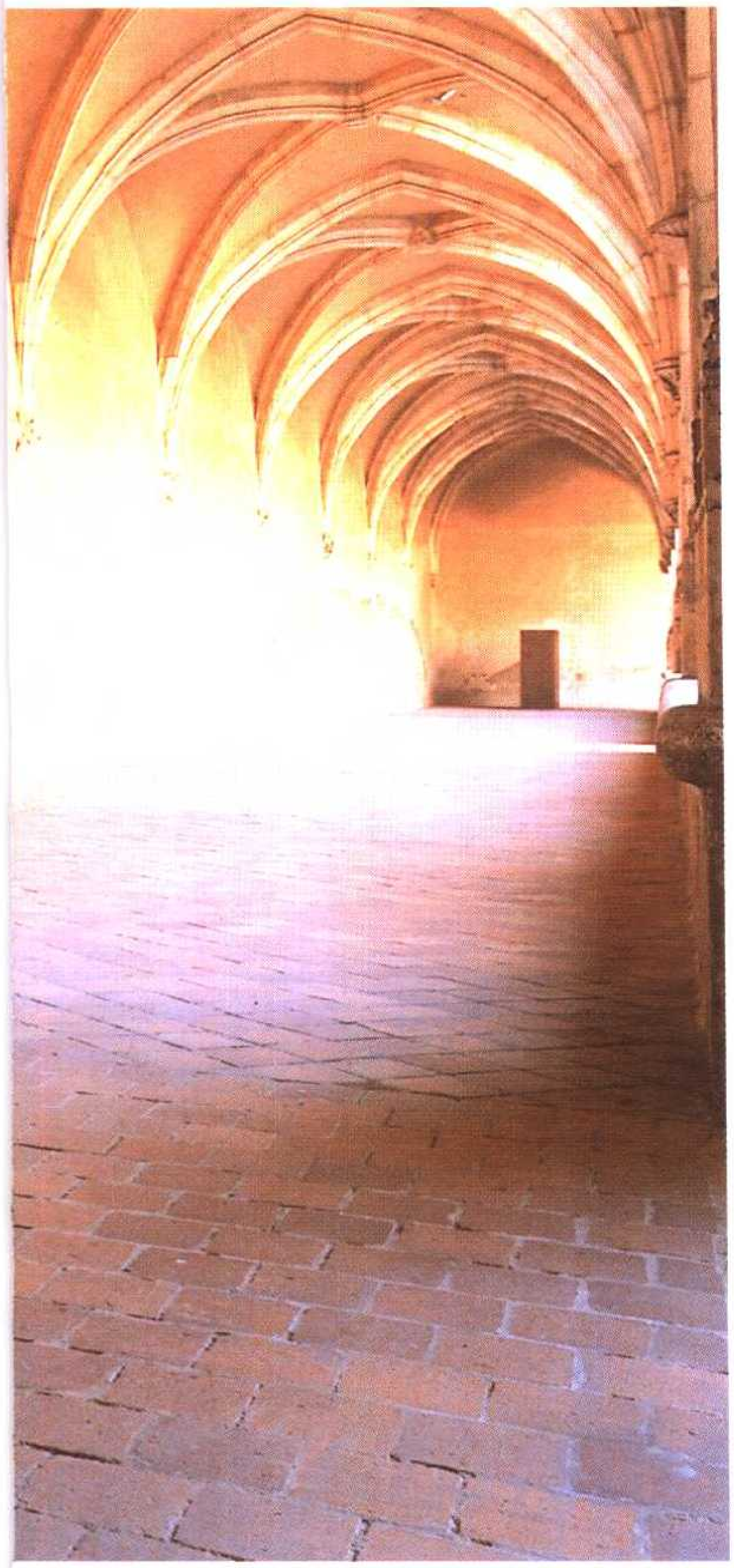


从雕塑到装置艺术

安东尼·卡洛(Anthony Caro)走过的满载荣誉的路，即是范例。卡洛1924年生于伦敦，曾就读皇家学院，在获得剑桥工程师文凭之后，他一举成为亨利·摩尔(Henri Moore)的助手



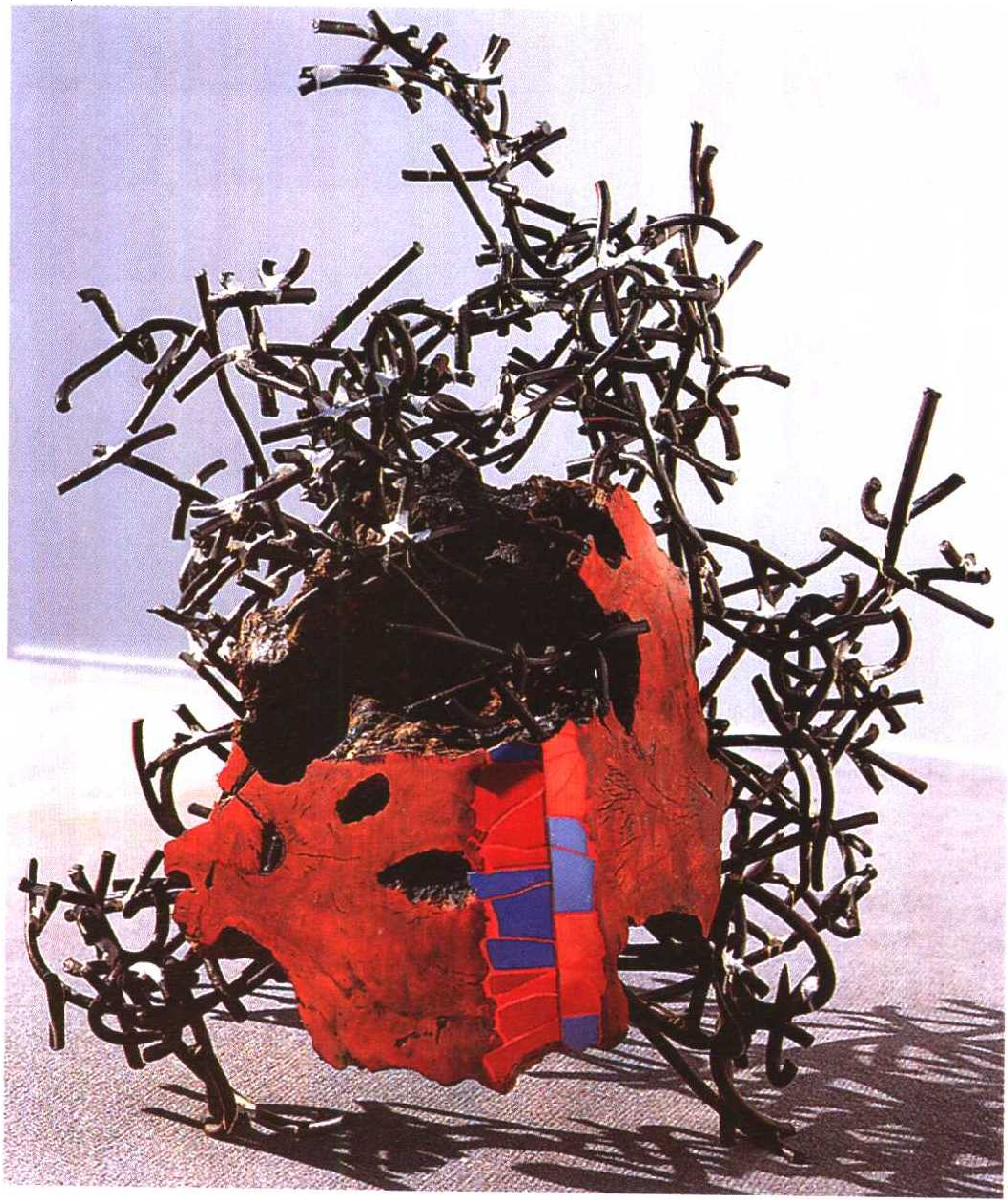
(1951–1953年间)。在赴美旅行中，他结识了肯纳斯·诺朗(Kenneth Noland)和大卫·史密斯(David Smith)，随后，他放弃了玩黏土或者石膏，转用金属片以及钢板进行创作，从此，他采用这些工业原料来完成抽象的雕塑。这类雕塑的多彩性显示出一种绘画特性，但它们将各个层面并列岔开，仿佛一幅"解体"的画作在空间中延展。金属具有薄而坚固的机械属性，这造就了日愈"开放"的雕塑作品，而透明框架的使用更增强了这一点。这种矛盾的空灵属于一种抽象的自由书写对重量发起的挑战，在其中，零件的组合由色彩加以统一。然而，到了80年代，形象时而得以重现："如今，抽象化已经牢固地嵌入雕塑语言内部的中心，它不再要求同样的强度。" 最后，卡洛1987年在巴塞罗那的工作室中完成了一部巨型的作品——《奥林匹亚之后》，这一作品无疑是从奥林匹亚的宙斯神庙的楣柱中吸取了灵感，它的构造严谨而复杂，



理查德·塞拉
(Richard Serra)
《菲力浦和玛格利特》
(1985年，这是专门为法国的布雷斯地区布尔格市[Bourg-en-Bresse]的布鲁修道院的隐修院回廊设计的)。它包括两大块体，它们的高度和柱基的高度相等，而其厚度跟柱子的宽度相等。这是献给法国国王——腓力四世，和他的妻子——奥地利的玛格利特的坟墓的作品。钢铁铸造的平行六面体分布在朝向花园的一个长廊的两端，严谨的布局使参观者不得不从一块石碑走向另一块石碑，从一片沉寂走向另一片沉寂，从一方幽暗走向另一方幽暗。雕塑家将这种走过来又走过去的行为放置在这一片用于精神性漫步的空间中。
摄影：布莱兹·阿迪隆 ©博物馆收藏
©ADAGP，1999

有丰富的拱形和反拱，巴洛克式的建筑力度完美、奢华地刻画出一条典范的路线。从最彻底的现代主义过渡到后现代式的参照，卡洛的作品兼重平面与立体、光线与色彩，巧妙地综合了20世纪下半叶相互矛盾的各种技法，其共同的愿望就在于宣扬空间与物质之间严密的契约关系，这最终增加了作品对于西方艺术史上杰出之作的借鉴。

摄于1969年的一张英雄主义的照片，令理查德·塞拉(Richard Serra)创作的掷铅者的形象广泛流传！一名现代武士戴着头盔，脸孔掩在防毒面具的后面，置身于工作室兼展览厅的角落中，用一种投弹器投掷熔化的铅。这一奠基性的杰作以猛烈的方式介入空间，体现出对布朗库西(Brancusi)的继承。布朗库西去掉雕塑的底座，实现了“20世纪雕塑史上最重大的决裂”。理查德·塞拉沿着这一打开的突破口迅猛前行，打破了雕塑的规范，重新创造了动感的机制，并将立体



贝尔纳·帕热斯
(Bernard Pagès)
《淡紫色的纹章》
(1986年，生锈、涂漆的金属，切削的木材，有棱边的陶瓷，128×120×110cm，现藏国立当代艺术中心，巴黎)。贝尔纳·帕热斯的雕塑多彩而富有光泽，它将最不相容的、既亲切又俗气的材料混合在一起，构成了匪夷所思的汇聚场所，就像指挥了一曲宏亮的、作为情感的盛宴的巴洛克式乐曲。他的这件雕塑作品既朴素又讲究，既野蛮又富有文化参照，既有侵犯性又高尚辉煌，它似乎准备给一个杂乱的世界赋予一种新的形式，而艺术家又从这个世界中采集了最喧嚣的能量。
摄影：M.Nguyen
©Lelong画廊/T
©ADAGP，1999

关系界定为前所未有的循环状态，这与极简抽象艺术类似。创作的场所决定作品的观念与构图，后来塞拉改用炼钢厂或造船厂的设备进行创作。

很快，低合金钢材成为理查德·塞拉最偏爱的材料，它耐久实用，还有适度锈化造成的特殊色泽。在阿姆斯特丹的现代艺术博物馆门前，斜立着四块厚达6.5厘米的巨大钢板，构成了作品《视点》(1971—1975年)。《克拉拉-克拉拉》(Clara—Clara)完成于1983年，矗立在巴黎杜伊勒利宫花园的入口处。在香榭丽舍大街上，两道拱形的墙壁相对而立，互相映衬，长36米，高3.60米，束紧了整条大街的透视轴线，重现了华贵而奔放的风格。它后来被移到第十三区的小广场上，便失去了那份高傲的气息，只剩下了庄严笨重、令人迷惑的外形，仿佛在经受隔离，甚至是某种黯然的放逐！

在理查德·塞拉的作品中，这种毫不妥协的宏大的物质性令人无法回避，它在纽约也同样遭到了质疑。1980年的《圣

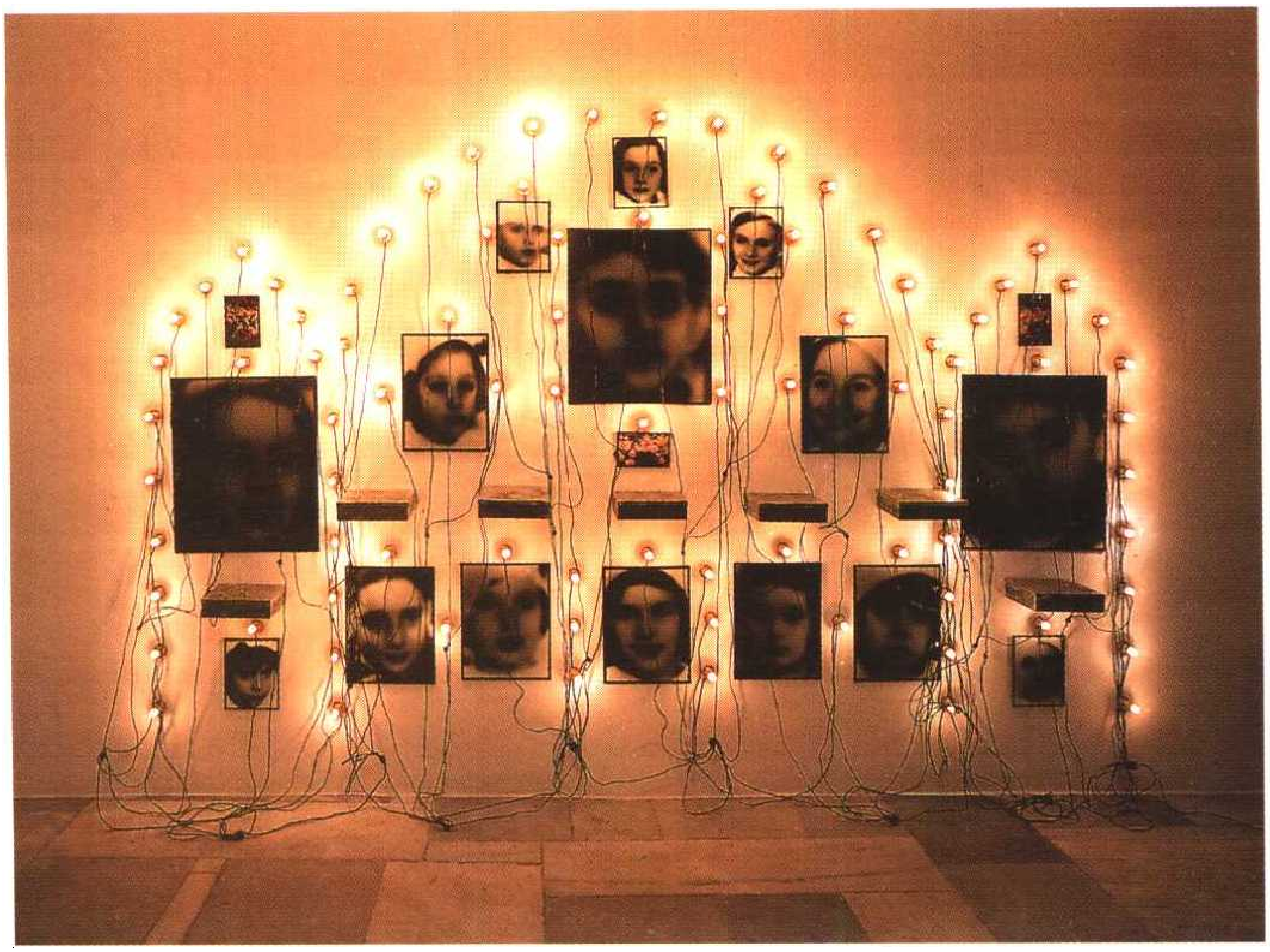
约翰的旋转弧》(Saint John's Rotary Arc)和1981年的《倾斜弧形》(Tilted Arc)，这两部重要的公众艺术作品在当地引起了激烈的论战。对理查德·塞拉而言，平衡之中永远存在着威胁，恐怖的威胁。

贝尔纳·帕热斯(Bernard Pagès)曾一度加盟“材料/平面”(Supports/Surfaces)创作团体，并参与了这一团体在1974年举办的最后一届展览会。他的作品《组合、柱与棱》拼凑了各种建筑材料，在空间中爆发出五光十色的亮泽。他的画面和废铁雕塑一样自由大胆，其中充斥、堆积着大量的混凝土、粗糙的石块和圆木头。这样就有了充满阳光、地中海风情和巴洛克风格的两部作品：《向阿尔贝·加缪致敬》(1985年)和《向加斯东·巴什拉尔致敬》(1986年)。这是一种彩色雕塑艺术的再创造，它与一般用于颂扬的人像雕塑截然相反，表现的是在工作中的人，介于探索和愉悦之间，通过最异乎寻常的各种材料的组合来体现。

英国流浪艺术家托尼·克莱格(Tony Cragg)首先是个“碎片式”的雕塑家，他曾一度选择在德国定居，用海滨沙滩上拾来的废料作画。他搜集一些褪了色的塑料包装纸的碎屑，结果构成了斑驳陆离的拼图魔方。作品《杰克联盟》中有的是硕大和卑微的形象：警察和警棍，守门员和球。这些形象好比是在“纸牌占卜”中偶然涌现出的张张纸牌，表现的都是没有身份的落魄的人，他们被消费社会漠然地抛置在遥远的岸滩上。后来，艺术家还用一些庞大的装置组合塑造出错综交织的城市群体，讽刺性地借用了墓穴建筑中凝重的奢华感，描绘了一座死城中迷宫一般的诡异墓冢。最后，他的有些作品甚至全无意义，在巨大的海螺笼罩之下，那些青铜铸造的乐器仿佛窒息，永远无声无响，然而，内与外似乎在交换着角色。



里夏尔·巴基耶
(Richard Baquié)
《普利茅斯东部》
(1985年，各种金属和相片的组合，222×232×100cm，玛丽—克里斯蒂娜和罗歇·帕亚斯收藏)。里夏尔·巴基耶1952年出生在马赛。他虽然四处游走，但一直定居在马赛。80年代，他展示了他那些拼拼凑凑的奇怪的机器，其中充满了怀旧感，引人遐思。这件作品透过一扇从废汽车销毁站找来的车门的玻璃窗，像放电影一样展示出各种记忆和体验的鳞爪。它使用的语言，照阿拉贡在《论风格》里的一句话来说，是“一种破碎的、残垣断壁下的语言，其中闪烁着阳光与石膏像”。
摄影：收藏者友情提供/T
©ADAGP, 1999



克里斯蒂安·博尔坦斯基
(Christian Boltanski)
《无题》
(1989年，饼干盒、电灯、黑白色和三种颜色的照片复印品。私人收藏)。他的作品是一种悲剧性的回忆，令人想起对犹太人的"大屠杀"。它就像是东正教教堂中的圣像屏一样，半神圣、半世俗，表现出照片的隐秘的力量和一种致命的暴力性。画家本人说："我工作的基点就是关于脆弱性和消亡的思想，我的作品表现童年，不是因为我对童年感兴趣，而是因为童年是我们身上最早死去的。我们是一些死去的孩童"。
摄影：塔姆维斯科
(D. Tamviskos)
©Ghislaine Hussenot 画廊/T
©ADAGP, 1999

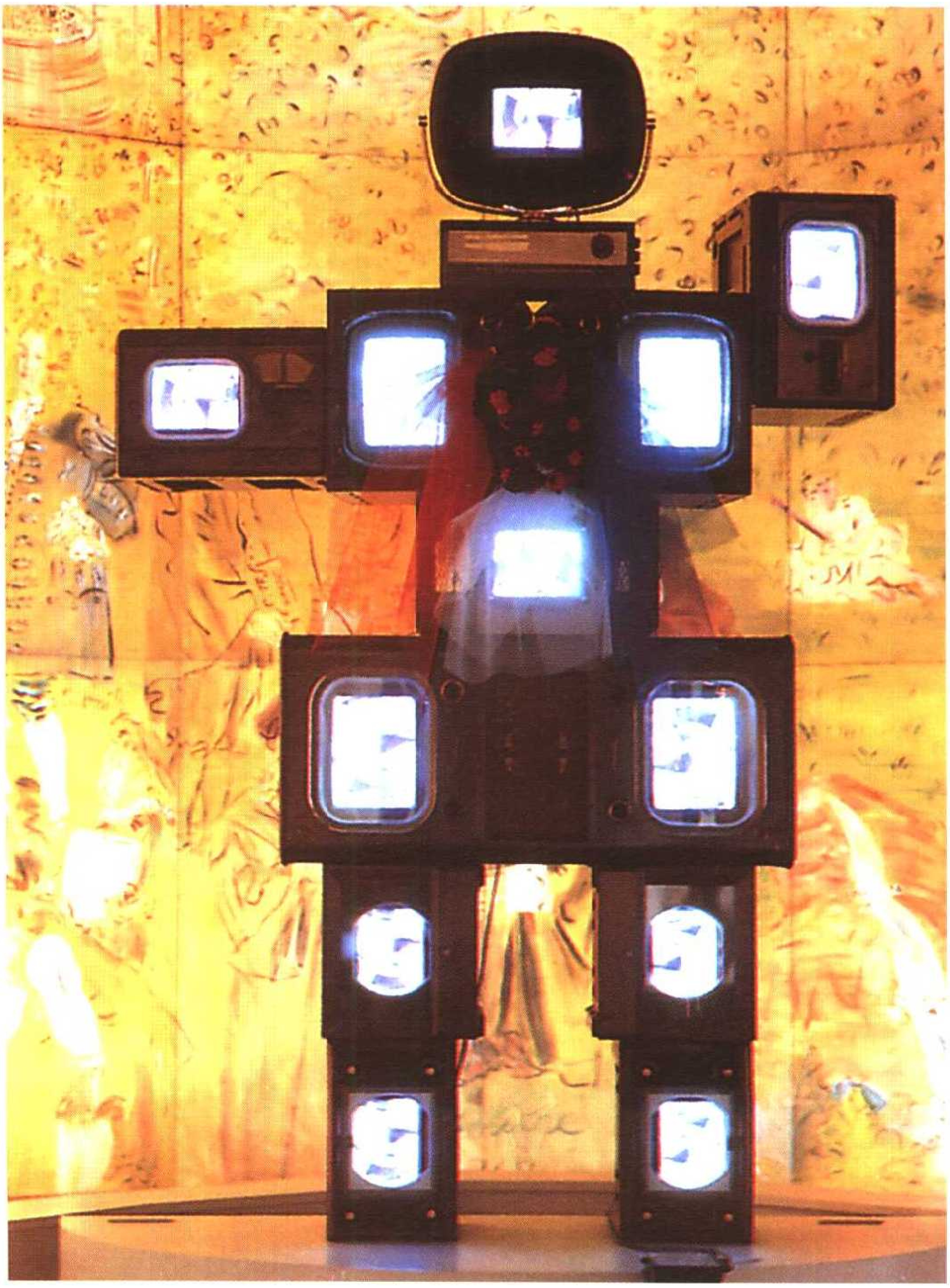
法国人里夏尔·巴基耶(Richard Baquié)曾环游地中海一带，干过各种行业，他后来在马赛的旧仓库中找到了一间工作室，它貌似旧货铺或废品店的模样，其中堆满了破旧的电器和汽车残骸。从这些拥挤杂乱的材料出发，他创造出了诗化的寓言，爱情、乡愁与旅途在其中化为工业文字或者潦草涂写的词语。这些机器的组合是喧哗而脆弱、复杂而平和的，讲述着非物质化的情感，散发着废墟之上市井节日的魅力。

在经历了"极简抽象艺术"与"观念艺术"的洗礼之后，美国人丹尼斯·奥本海姆 (Dennis Oppenheim)从行为艺术与"机遇剧"艺术中走来，好比是个非同寻常的海员，游遍了现代艺术的海域，最终仿佛成为一个大发狂言的"物理学家"，宣讲着所有灾难的预兆性的造型体验，只要这些体验不是魔咒就行。他还向达达主义借鉴，作品中的文字游戏或鬼脸游戏充满了奇趣，这些突兀的形象构成了一个令人惊骇的绝望的剧场，比如说，有一个木偶，其身材与真人相仿，他用身体的正面永无休止地撞击着一口钟，敲响着荒诞的丧钟。

法国人克里斯蒂安·博尔坦斯基(Christian Boltanski)最初制作了一批小型博物馆，其中陈列的系列作品诉说着永远逝去的童年。后来，逐渐制作了一些更有抱负的装置，用一些基本的照明设施和光学仪器，穿透各个展览厅宽阔、幽暗的空间。或者是一个天使的影子投在了墙壁上，那是一个轮廓近似的小雕像在一张板材上映出的投影。或者，在一个构造大胆的电线网络的末端，悬挂着几个空的细颈瓶，点缀着不知名的肖像，像是祭坛后部的装饰屏，带着悲怆的华丽，也像是东正教堂中戏剧化的圣像屏；当童年本身已被历史的车轮碾碎，对这个永远消逝的黄金年代的祭奠遵循着夸

张的礼拜仪式。

与约翰·卡奇(John Cage)相接近，白南准(Nam June Paik)是众多“机遇剧”的作者兼演员，也是新达达“激浪派”运动的主角。他的生涯体现了一部现代艺术的典范的流浪传记。他1932年生于汉城，曾在东京念书，后来移居纽约，又到了德国的杜塞尔多夫城教书！身为摄像艺术的先驱，他摆出江湖艺人的姿态，四处创作，不错过全球艺术舞台上更迭流转的任何一个阶段。他以摄像和组合监视器为戏，其表现出来的热情就像一个野蛮人拼命要使现代科技听从他最疯狂的原始欲望。1988年，奥林匹克运动会在他诞生的城市举办，他在会场上设置了上百幅的屏幕、投影机和光束，营造出一面面全新的旗帜，或者说建起了另一座巴别塔。



白南准
(Nam June Paik)
《Gouges的奥林匹斯》
(1989年，巴黎市立现代艺术博物馆)。这是巴黎市为纪念法国大革命两百周年订制的艺术品。这里是它1989年安置到拉乌尔·杜斐(Raoul Dufy)的《电仙女》前面时拍摄的照片。从1963年起，身为约翰·卡奇的朋友和“激浪派”举足轻重的人物，白南准将摄像艺术从它的专家那里“剽窃”过来，并让它经受了所有的“冒犯”之举。他操作着形象，凭借监视器创作了一些表现行为和环境的作品，从而发明了一些“摄像雕塑”，如同这部作品一样，它看上去就像个善意的机器人。
摄影：P·若弗尔
(P. Joffre)
©博物馆收藏

达尼埃尔·布伦(Daniel Buren)始终执着地开发同一种由光纤维组成的“视觉仪器”，并制作了许多对各种场地，对社会文化场所和美院系统的文化机构进行分析的设备。他的理性体现在立足于非稳定性的、具有挑衅性的艺术战略中。比方说，在国立现代艺术博物馆办展览时，他把自己的油画布经过恰当的裁剪后，放置在大师们的作品后面，恰好让人完全看不见，只露出标示他那些作品的神秘的文字解释牌。同样的一些画布替代了巴黎屋顶上的好几幅旗帜；在蓬皮杜中心，参观者只有背向博物馆，借助专用的望远镜远眺，才能看到这一作品！在80年代中期，他应国家征订为王宫广场创作的作品是第一件可以长期存留下去的作品，却激起了极其猛烈的争议，一时成为众矢之的。布伦与瞬间艺术、行为艺术或装置艺术决裂，创造出了卡尔纳克(Carnac)史前糙石巨柱的都市新版。截断的石柱构成了一种“双重平台”，表现一个模糊的空间，可以引起人们的丰富联想，其中所体现的类似性和断层，浓缩了关于现代艺术、艺术家的自由度以及艺术家作品在公共场所或历史性建筑中的融入等问题的论争。

法国的具象派

这些违反规范的艺术实践把极其多样的表现手法杂糅在一起，造成了表面的混乱，面对这种混乱，相当一部分艺术家要求忠实于绘画。在法国，十年一度的聚会标示出艺术生活和市场的节奏。1980年，批评家贝尔纳·拉马什－瓦代尔(Bernard Lamarche－Vadel)在他去世前不久，在他的居所召集新一代画家们聚会。但首先是在尼斯，在本恩(Ben)的资助下，在命名为“美丽的终结”的展览上，“自由具象派”应运而生。这一“具象派”置身于画廊和机构之外，远离时尚和明星的影响，体现出一种大众化的热情，提倡本能、“大众传媒”文化以及最多样化的神话学，远离了艺术史及其讲究的种种流派系谱所开辟的路径。

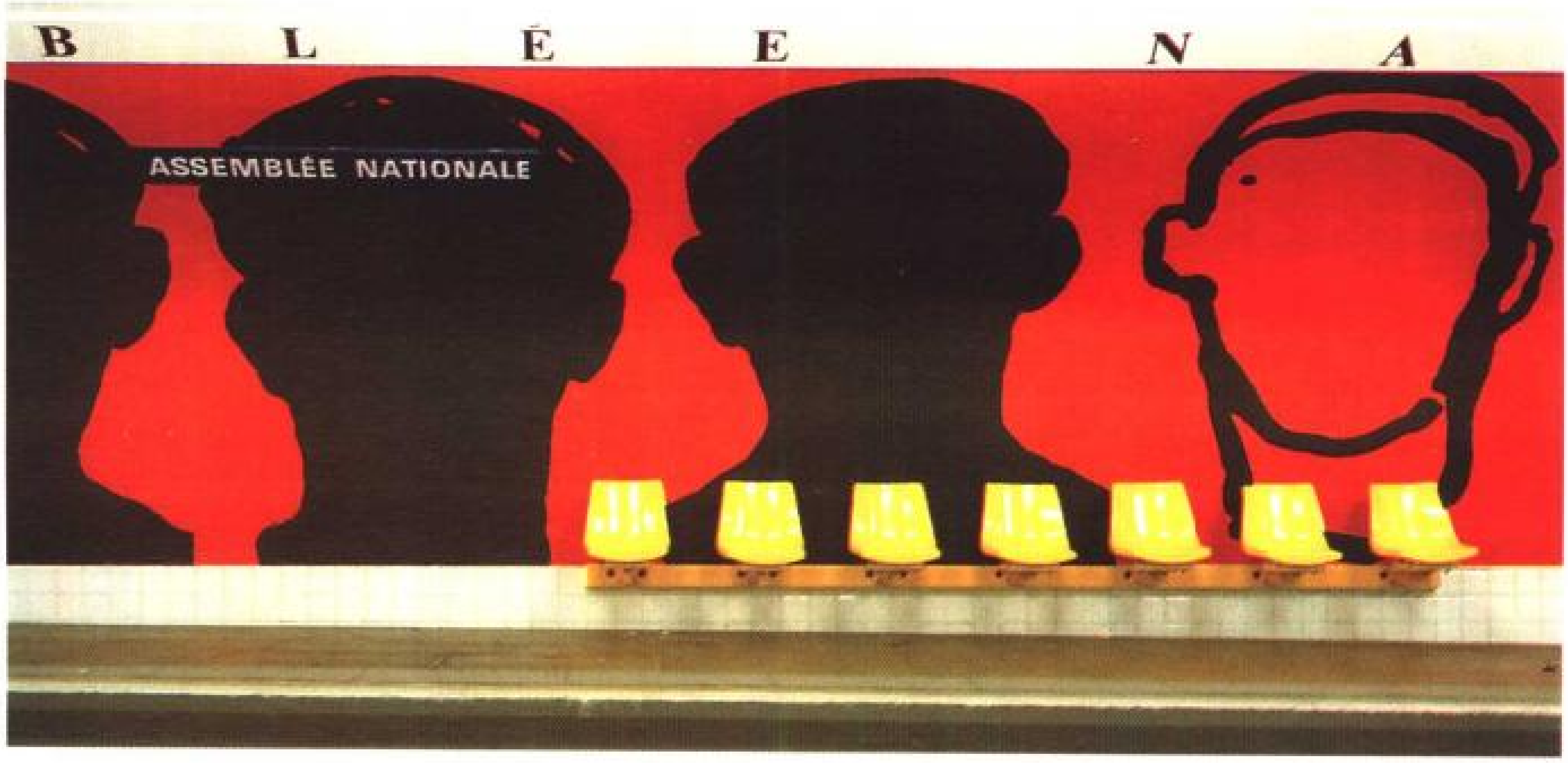
这些新生的“野蛮人”接近于纽约的“涂鸦艺术”派，但他们不去做都市化革命下桀骜不逊的涂写，而更强调一种相当个体化的想像的充满自恋的愉悦。他们随意抒发各种怀旧的情绪，而大量的“私人日记”看上去都像是有插图的画报。罗伯特·孔巴斯(Robert Combas)错综复杂的“镶嵌画”看上去

像是诙谐的史诗，展开宏大的主题系列，用的是贝尔纳·布斐(Bernard Buffet)那种令人振奋的方式，以最绚丽的色彩描画出最荒诞的故事，再以充满拼写错误的冗长标题来随意进行解释。在迪·罗萨(Di Rosa)兄弟那里，有着同样渎神的活力，以及同样无视传统和大开玩笑的愿望。哥哥埃尔韦(Hervé)是画家，弟弟理查尔(Richard)是雕塑家，两人有时联手合作，在一种类似迪斯尼乐园的排场的粗制滥造的奢华中，讲述一些举止不当的人物的冒险故事，伴随着极强的视觉冲击，带有大量欢快的、风格化了的"粗俗"，在其中可以为所欲为。

弗朗索瓦·布瓦隆(François Boisrond)要更为内在些，他讲述自己的生活故事。选自电视或广告中的形象与另一类形象相互交迭：忠贞的爱情、温馨的相遇以及在都市的疯狂



达尼埃尔·布伦
(Daniel Buren)
《(卢浮宫)黎塞留馆的咖啡厅》
(1993年，大卢浮宫)。1993年，让-米歇尔·维尔莫特受命重新安置卢浮宫的艺术品部，他委托达尼埃尔·布伦在法国原财政部长的办公室的旧址上，即大卢浮宫艺术品部展览路线的中央部位，设计一家咖啡厅。布伦的设计重新使用了19世纪天花板的颜色，以他最偏爱的"视觉工具"，即一些各宽8.7厘米的交替出现的阔条纹为手段，不仅将地面、墙壁和天花板连在了一起，还将窗户、百叶窗、家具、茶杯和茶碟等也融为一体，从而为卢浮宫的参观者们营造出了一个悦目的"礼品盒"的视觉效果。艺术家向人们呈现了这么多的明显的阔条纹，是因为它们"乃是一种形式，是一种想经过就必须交纳的过路费，一种想进入一个要复杂得多的整体而必须交纳的过路费"，正如当代艺术在世界上最大的文化遗产博物馆所处的地位一样。而卢浮宫离达尼埃尔·布伦于1986年在王宫设计的"双重平台"雕塑只有几步远。那一年，他为此荣获了威尼斯双年展的金狮奖，从而成为公众议论的焦点。
摄影：©Cesar/Archipress ©ADAGP，1999



让-夏尔·布莱
(Jean-Charles Blais)
国民议会地铁站
(巴黎，1989年)。这是应法国大革命两百周年纪念时的公众征订而创作的。布莱在此运用的是招贴画，这是他偏爱的材料。以前，他喜欢从城市的墙壁上揭下招贴画，并在上面画一个在逃匿中的人物壮观的硕大形象。但是这一次，他沿着七十五米长的地铁月台，连续画着同一个巨大面孔的各种轮廓剪影，画家依据变幻范围广泛的色系精心地着色，规划十年更换。这一可更新的节庆画还冠有一句象征性的话："它的成员从四处来相会，这就是国民议会"。
摄影：©德格朗代尔(Degrendel)/T ©ADAGP，1999

生活或者远游的旅行中得来的欢欣。有力又悦人的图像罗列出种种生活细节，为这个世界震耳欲聋的嘈杂抹上充满青春乐符的色彩。

雷米·布朗夏尔(Rémy Blanchard)先是完成了一部天真质朴的动物寓言画集，后来扩展了他的创作主题，重塑了海上劳工的梦想世界，在宏大平和的主题点缀之下，这些作品浸染着感人肺腑的激情，而且他也将这些主题封闭在厚厚的黑色的框中，封闭在涂了鲜艳色彩的光面纸的宽格中。

与此相反，热拉尔·加鲁斯特(Gérard Garouste)则培养一种对传统手艺的爱好，借用一些最有名的文化参照。他并不担心显得"后现代"("在'现代传统'中有走向未来的观念，但照我看来，未来是个厚古薄今的观念")，他找回了一些早已过时的肖像画主题。1983年，他也开始画起阿维拉的圣特雷萨的神秘的痴迷状态："我的意图不是要摹仿古代的绘画，也不是要颂扬它；我用它就像用一种语法来玩写作的游戏，而这一写作是绝对现代的。"他为豪华大饭店创作了装饰画，为爱丽舍宫绘制了一个天花板，还在1989年为夏特莱剧院绘制了那块漂亮的幕布。他的作品构成了一些大型系列，华丽而有威胁力的绘画材料敢于以一些世界文学的不朽之作为题材，其中，若隐若现的形象燃起几缕神秘的火焰。

让-夏尔·布莱(Jean-Charles Blais)在很长时间内，在从墙上剥下来的招贴画的背面画一个逃跑中的男人的巨幅碎片。在这一表现永无止境的飘泊状态的素描中，绘画仿佛是突门而入，画家在其中精湛娴熟地将对费尔南·莱热(Fernand Léger)和作家路易-费迪南·塞林纳(Louis Fer-

罗伯特·孔巴斯
(Robert Combas)
《R.F》
(1988年，丙烯材料的油画，147×105cm)。从1987年起，这个"自由具像派"中冒出的绘画神童渴望回归某种"更具绘画性"的东西。孔巴斯的绘画就像镶嵌着金属丝纹一样，具有极强的装饰性，令人想到彩绘玻璃窗或者中世纪书稿中的彩色装饰画，但它创造了一些现代的图像，覆盖了最广泛的主题。在这种癫狂的绘画中，洋溢着一种底层人民通俗的热情和放任，也充满了性欲。
摄影：A.Rzepka
©Galerie Beaubourg
©ADAGP，1999

dinand Céline）的参照融合在一起。1989年，应法国公众所求，画家为巴黎的国民议会地铁站创作了一幅作品，这是他少数几幅杰作之一，他构思了一个色彩鲜明的招贴画背景，上面出现一些从时代的浓重夜色中裁剪出的人物的侧影。

让-米歇尔·阿尔贝罗拉(Jean-Michel Alberola)的作品有大量的参照以及对这些参照的掩盖，更让人费解。他的粉笔画题材涉及面广及《圣经》中的苏珊娜、老人或希腊神话中的阿克特翁(Actéon)，但很快就让他的爱好者晕头转向了，因为其中的参照还涉及到非洲、原始艺术、马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)，尤其是另一个马塞尔——即非常反叛传统的《众鹰博物馆》的作者，比利时的马塞尔·布罗德泰斯(Broodthaers)。他的雄心是成为表现绘画死亡的画家，于是用帘帏盖住油画，或者将形象掩在覆盖画面大半的光板纸的下面。画家令观赏者迷失在一片混杂元素的密林里，当中夹杂着与主题毫不相关的题词、印刷文字、照片等一系列元素，看似在建立和明确意义，其实却在打乱意义。讥讽和对矛盾的爱好带着一种具有悲怆性的清醒，紧紧扣住绘画主题，而艺术家的廉耻心又使得他将这种清醒包裹在一些没有价值的附属物内。



纽约画界

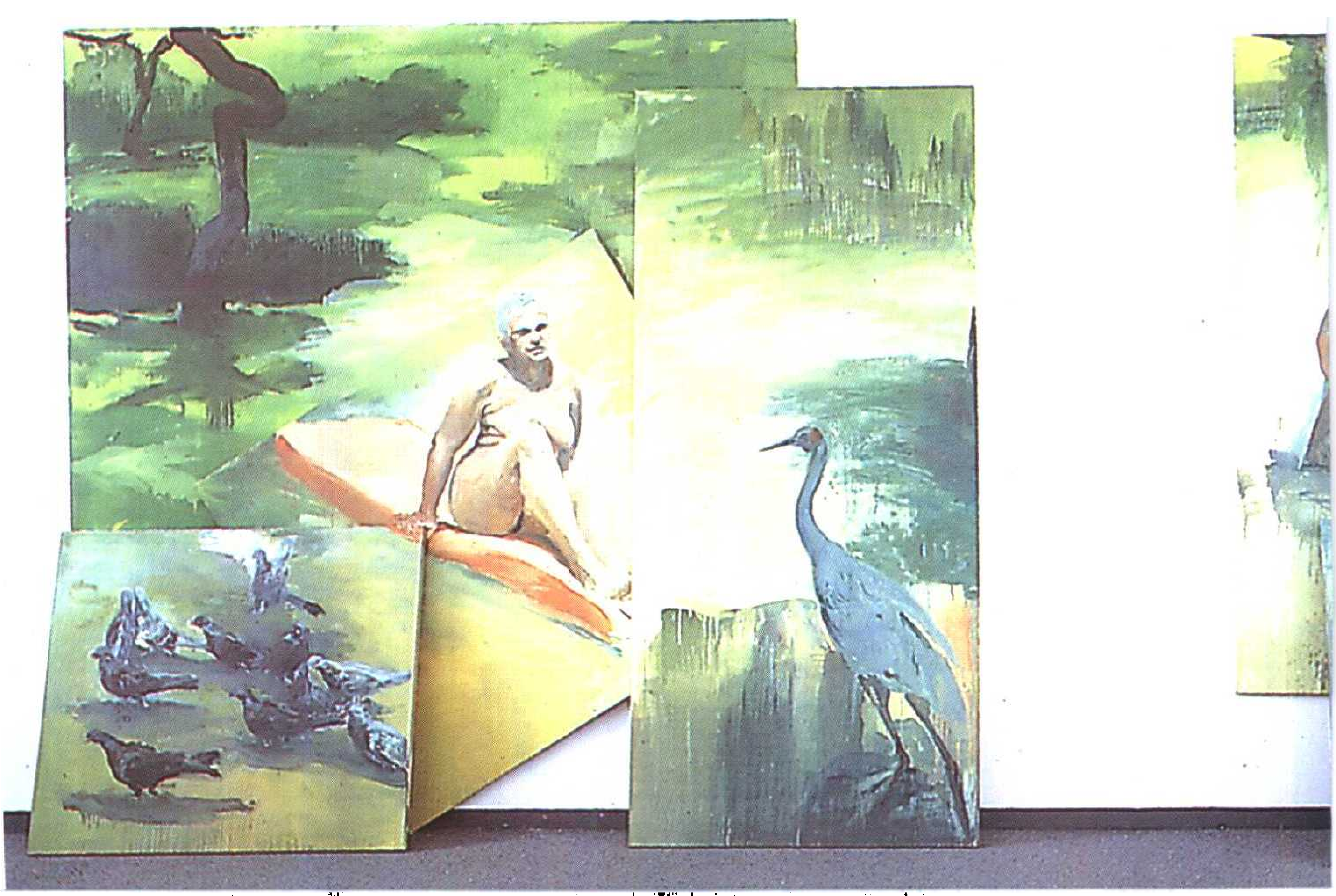
美国以及美国文化万能的形象，已不能使它的艺术家们像他们的大哥哥们一样，声称自己居于世界主导地位。在"里根时代"，纽约成了一个省级中心，只满足于画一些"风俗画"，也受到了70年代末后现代思潮的影响。美国的艺术舞台也没能避开向绘画传统的本源的回归，以及对最激进的前卫派和极简抽象艺术的蔑视。想与传统审美范畴彻底决裂的乌托邦梦想，已不再流行。在一个变得毫无节制的作秀社会中，纽约的画家们时而成为主角，时而成为牺牲品，开始借用叙事手法和戏剧式形象。

世纪末的不确定性

作为爱德华·霍柏尔(Edward Hopper)有点反叛的继承人，艾里克·费谢尔(Eric Fischl)用丰富的颜料作画，描绘着美国小资产阶级的平庸、谈情说爱的乏味习俗以及裸浴沙滩上的假期。理查德·朗戈(Richard Longo)采用巨幅双联画或三联画的形式，重拾了60年代末法国自由具像派的叙事手法。大卫·萨勒(David Salle)以讲究、简洁的方式尝试了各类画种，令人回顾了无数风格。从这一冰冷而带有一丝嘲讽的混合体中，涌现出由普通、寻常的物品组成的大幅拼贴画，或者巨幅的淫秽画。

凯斯·哈林(Keith Haring) 或让—米歇尔·巴斯奎厄特(Jean—Michel Basquiat)的作品与街头或地铁站里的表意字画或涂鸦字画相竞争。他们将这类艺术中的暴力因素去除，为一些最慷慨的事业服务。后来，两个人都是英年早逝。让—米歇尔·巴斯奎厄特保证在他的每部作品中投入"百分之八十的愤怒"。他疯狂地作画，画中总是出现一些幻觉中的死人的头颅，这种创作只持续了七年。这七年中，他轰轰烈烈地振兴了一个已经幻灭的艺术舞台；而且还进行环球旅行，到过欧洲和非洲，在各种文化与参照中穿梭游历。他用一种断续急促的节奏作画，直到一次注射过量的海洛因夺去了他的生命，那是发生在他二十七岁那年的盛夏，在一个灼热而孤独的黑夜中。

艾里克·费谢尔
(Eric Fischl)
《鸽子的生命》
(1987年，油画，298.5×741.7cm，分为七幅)。由彩色石印画所惯用的手法造成的一种墨守成规而令人放心的效果，而且，这幅作品的貌似漫不经心的拼摆增强了它作为一幅宏大夸张的风俗画的叙事力度。在一个普通周末水边休憩的表象(标准中产阶级式的)之下，透露出的是一种被压抑的欲望的暧昧、反常的景象，而这一切都来自一个爱嘲讽的偷窥者。
摄影：©Sotheby's，纽约/T





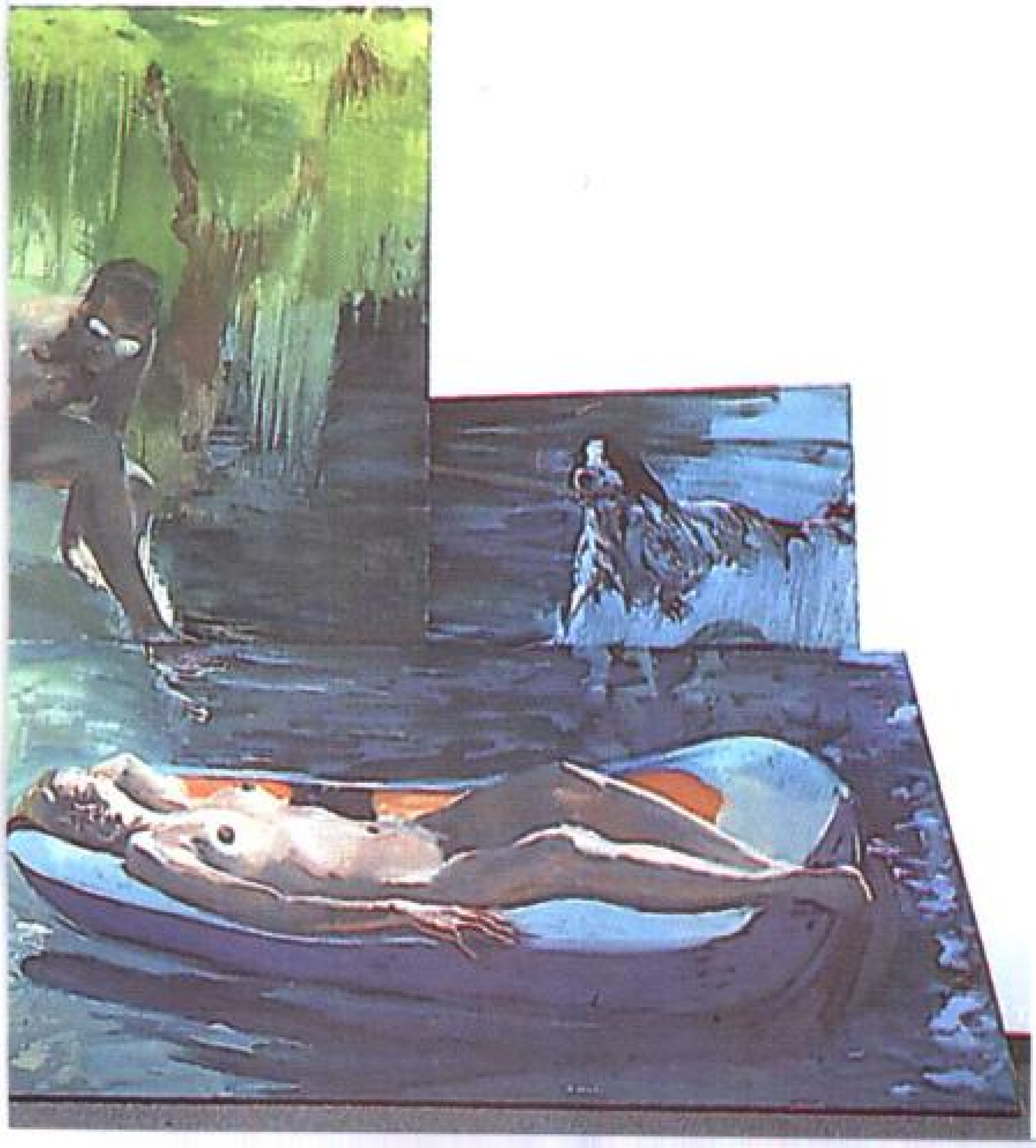
让-米歇尔·巴斯奎厄特

(Jean—Michel Basquiat)

《红脸》

(245×153cm，内烯材料的油画，1981年。私人收藏，巴黎)，这位海地移民的儿子，来自纽约布鲁克林贫民区的黑人画家很快就让人熟悉了他的名字，或者说熟悉了他的"涂鸦名"——萨莫(Samo)，上面加一个王冠，成为他那些充斥在地铁站和画廊区的报复性涂鸦作品的"签名"。从1982年起，他就不再从事原来的小本经营，整个纽约都在争抢他那野性、愤怒的作品，词语和形象在其中相互冲撞。但他活得过于激烈，过于短暂(恰如他那些过于急迫而总未完成的作品)，他死于吸毒过量，当时还不满28岁。

摄影：©收藏家本人/T ©ADAGP，1999



十年后，曾因在覆满碎盘子的底子上画出巨幅作品而早早就获得了成功的画家于连·施纳贝尔(Julian Schnabel)拍摄了一部极其接近真实的大片，确立了这位“新凡·高”的传奇地位。影片讲述这位年轻黑人如何快速成名，并在安迪·沃霍尔(Andy Warhol)的扶持下，成为纽约艺术舞台上最有声气的画家，而他的殉道重铸了“美国式”的绘画艺术。施纳贝尔还完成了大量巨幅创作和绘画实验，不断地质疑“再现”模式。另外，杰夫·库恩斯(Jeff Koons)将对“正统趣味”的反抗推到了极点，他做了许多巨型淫秽图片，既是作者，也是其中的角色。他桀骜不逊的活力带着暴露癖的色彩，偏好最夸张的媚俗，成为各种或多或少有些“现成”(ready-made)的产品的宣传商标。

德国的新表现主义

70、80年代末，德国的绘画蒸蒸日上、充满活力，充分反映了这个国家的实力：经历了三十年的工业与商业的不可抵挡的腾飞之后，德国于1990年重新统一。一方面是德国的高效率得到了恢复，另一方面，绘画洗尽了自卑与负罪感，要求体现一种民族特性，同时又对一个富足的社会的沾沾自喜进行质疑。因此，它很自然地转向了表现主义，追求叙事或再现的乐趣。起初，这种向表现主义的回归背离了市场的标准，只参照20年代的前卫艺术，虽然这种艺术并未形成一个学派，甚至没有形成一种明确的风格。这种向源头的回归，以及向一种统一的、民族的绘画语言的求助，标志着一种跟新前卫艺术的全球整一化趋势决裂的愿望，从而成为摆脱了美国模式的新兴欧洲绘画中的一员。

从这个角度看，昂塞尔姆·基弗(Anselm Kiefer)是最激进的。作为波依斯的学生，他从犹太人对《旧约全书》的诠释及《喀巴拉》和《圣经》，还有二战的历史中汲取素材，构成一种模棱两可的神话。他毫不犹豫地强调北欧神话与纳粹主义的联姻，创作了一种含有丰富的奠基性神话内涵的“英雄主义”绘画，采用一种厚重、丰富、粘稠的绘画材料。他的作品展现高大乔木掩映下的小路、耕地的犁、蛇、坟墓和火焰。他用传经授义的夸张口气讲述着旅行、朝圣、传奇和战争。画家的调色板幻化成了战场。基弗的绘画中满是麦草、枯木和铅板，风格因而凝重，是瓦格纳式的，罕见而宏大。他的



西格玛·波尔克

(Sigmar Polke)

《抄写者》

(1982年，在画布上使用清漆和分光效果，260×200cm，萨奇收藏馆，伦敦)。波尔克曾在杜塞尔多夫追随约瑟夫·波依斯学画，并在那里结识了格哈德·里希特，此后他成为"资本主义现实主义"阵营中的一员主将，这一运动从批评意义上来说，是60年代德国对美国"波普艺术"的回声。后来，他远离标志他那一代人的表现主义的回归，继"激浪派"之后，将绘画视为一个汇集大量经验和实验的场所。从此以后，他尝试了所有手法，在"敏感"的画面上，汇聚起最多样化的化学和主题构成要素。在这幅画中，随意勾勒的色块的未定的轮廓，跟一幅大致相似的古代绘画的摹作重叠在一起，仿佛在试图形成一种宏大而浪漫的风景。绘画的表层似乎是受到一种转瞬即逝的随意性的主宰。这种转瞬即逝的感性更喜欢对表层的触摸，以对"皮下层"的具有腐蚀力的微妙之处进行探索。所谓的"皮下层"是杜尚发现的新的感知领域，他喜欢用"人刚刚离身的椅子散发出的热气"来比方这一新的感知领域。

摄影：作者本人收藏/T

雕塑更为磅礴，其中那些圣骨盒般的飞机以及铜墙铁壁的图书馆醒目而张扬，逼人视线，展示出变形，制造出神话，并为想像世界加上一种可怕的沉重感。

西格玛·波尔克(Sigmar Polke)是约瑟夫·波依斯的另一个不安分的弟子，他用他从广阔的图像世界中剪辑出来的、富有讽刺意味的打猎图来反对象征性画像的复兴倾向。他不去颂扬崇高的创造者的行为，而去强调绘画的有毒性，即由炼金师们的渎神行为展现出来的绘画中受人诅咒的一面。他既像个魔术师，又像个江湖术士，在传统的颜料和油彩中糅进了铝、铁和银的混合物，并在上面洒上许多金叶。他在松脂或酒精中掺入松烟、封蜡以及腐蚀剂和酸洗液。他甚至重新使用了施魏因富特(Schweinfurt)的绿色颜料，那是一种用砒霜制成的有毒物质，在市场上已禁止很久了，"这是一种很棒的颜色……现在的产品缺乏杀伤力……毒品至少产

生某种效果，而现在的艺术却一点效果也没有了！”西格玛·波尔克出生在西西里岛，是个铁匠的儿子，他深受他家乡的巴洛克风格的吸引，又迷恋达·芬奇(这位大师精通艺术和科学，还是个军事工程师)，既热爱科学图像，又醉心于连环画和历史文献，他采取什么都拿来的态度，捕捉一切机会，到



格奥尔格·巴塞利兹
(Georg Baselitz)
《无题》
(16 Ⅳ。1987年，在水彩画纸上运用木炭，彩色粉笔和颜料，270×15'cm。波布尔画廊，巴黎)。如果说巴塞利兹从1969年起开始画倒置的形象，那是为了更好地让绘画元素本身来说话。他的作品与其说是表现主义的，不如说是挑衅性的。他的绘画融汇了多方面的影响，包括弗特里耶(Fautri–er)的"人质"系列，谢萨克的雕塑、民间图画，还有19世纪的德国绘画的影响，也有爱米尔·诺尔德(Emil Nolde)，爱德华·蒙克(Edvard Munch)以及他本人的朋友彭克(Penck)的影响。
摄影：©该画廊/T

处掠取图像，混合一切，将一切变形。照哈洛德·塞的说法，"因其反叛精神，波尔克不是德意志式的……，他是全世界的"。他的作品构成一个惊人的宝库，好比阿里巴巴的山洞，里面满是摹作、戏作和仿作，还有交叉拼凑的淫秽画面，以及连续几个月中被遗弃的水平放置的画作，还有可以进行奇妙变化的各种容器！他使绘画坐以待毙，缴出它"有罪"的部分。波尔克后来做出让步，1984年，他在苏黎世举行了大型的作品展览会，并指出："我们不能确定有朝一日肯定会有好画(好的图像)被创作出来；我们应当亲自用双手来创作！"从波尔克早期那些听任随机性和材料随心所欲、并显示出它们所有痕迹的作品，到后来那些对环境的湿度非常敏感的、色调阴郁的巨幅作品，画家一直在表现幽灵、笔误，一种意义和形象的灾难，呈现出莫里斯·布朗肖所说的"总是已经处于废墟状态的作品"。

无独有偶，格哈德·里希特(Gerhard Richter)似乎也在恣意打乱他的绘画路数。他不仅摧毁了1962年以前自己的所有作品——尤其是他在东德的活动的轨迹，而且还乐于将一些丝毫不相干的东西画在一起。他不断尝试各种系列、风格和主题。他的创作随意而不连续，毫无禁忌，既能以拉图尔、培根或贾可梅蒂为范例，也可以试着仿造一张在报纸上找到的糟糕而模糊的黑白照片。这种五颜六色的色彩堆积直到70年代，才让位给了灰色单色画，色彩可谓消失殆尽，他的那些现实主义绘画开始追求倒影与透明间隐没的形象。最后过渡到他的90年代的"抽象形象"，通过撕扯与挤压而成，从莫奈的《睡莲》中汲取灵感，在一种非常具有现实意义的与世界的粗暴关系中，重新找回绘画的美感。

与此相反，格奥尔格·巴塞利兹(Georg Baselitz)绘画历程更为古典、更加有条不紊。他起先完成了一些大型的木雕，雕刻刀在其中任意穿行、雕凿，后来又创作了一系列丰富的绘画作品。在这些凝重的画作中，遍布着巨大的形象或枯树；绘画的质料从暗浊渐变明朗，直至透明，如作品《英雄》中那些象征性的人物就都是用透明的笔触一气呵成的。后来，从1969年起，他表现的形象全都"头朝下"！倒立的造型(这是奠定了画家标志性形象的惊人手法)成为一种洋溢着激烈的符号和鲜艳的色彩的疯狂天地。

这一批绘画之富有挑战性，还在于它们完全是被颠倒着挂的，就像屠夫吊钩上的一块肉，其呈现的暴力程度，只有



约尔格·伊门多夫
(Jörg Immendorf)
《德国–黑星咖啡馆》
(1982年，油画，画幅为282×400cm。现存放在圣艾蒂安现代美术馆，属于该地区当代艺术收藏中心)。画面充满了阴郁的历史题材的意象和典故。这是一个梦魇般的世界，巨大的德意志之鹰被击倒在地，被酒馆里的搁脚凳钉在地上，陷入在加斯帕尔–大卫·弗里德里希笔下的那种冰封之中，成为寒冷的历史的"人质"，被永久地剥夺了活力。
摄影：©DR

他那些直接用斧头在木材上雕凿的作品才比得上：在轮廓不清的块体上，出现粗鲁而具悲怆性的形象，还用大胆的色彩加以衬托。

马库斯·吕佩尔兹(Markus Lüpertz)也总是与"波普"艺术或观念艺术对着干，他志在"让死去的形式复活"。他钟爱德国，认为它是"最好的民主国家"，但他宣扬"反动"的观点：既蔑视公众，又蔑视平庸以及受国家津贴的艺术！这位莱茵河彼岸的波德莱尔式的风流人物，对体育着迷，崇拜"体育场上的诸神"，他只承认一代新的精英中的先锋人物为评判者和同伙。他解释说："绘画已经年迈。但我依然照料着她……我并不来自一个固定的地方，我来自所有的画家"。他大量地引经据典，幽默与讥讽参半，带有"教授"的权威知识，推崇毕加索，尊他为领袖和典范。

彭克(A.R.Penck)生于德累斯顿。1980年，四十一岁的他离开了东德。在做出这一重大决定的同时，他在绘画中融入了将都市狂野的涂鸦艺术与原始艺术的绘画传统相结合的基本符号。彭克是个打击乐手，为非洲的音乐节奏所迷，并在绘画中将之转化为一种剧烈的变奏，这与他曾受过的现实主义的教育背道而驰。他的绘画书法深受音乐的影响，充满力量和神秘，就像正待创造的一种混合文明的象形文字，而他则刻画了这种文字最初的符号。

早在1976年，彭克与伊门多夫(Immendorf)就相识了。那是两个孤独的边缘人的会面，他们当时都经历着令国家分裂的政治冰冻的痛苦。这一主题在伊门多夫的绘画中反复出现，在作品《德国–黑星咖啡馆》(Café Deutschland)中体现为寓言化的形式，绘画空间成为社会空间的隐喻剧场。作为一种体现灾难的画像，表现出人体和情境的一片混沌，沉浸在一片令人恍惚的喧哗声中。在画中出现一分为二的构图，就

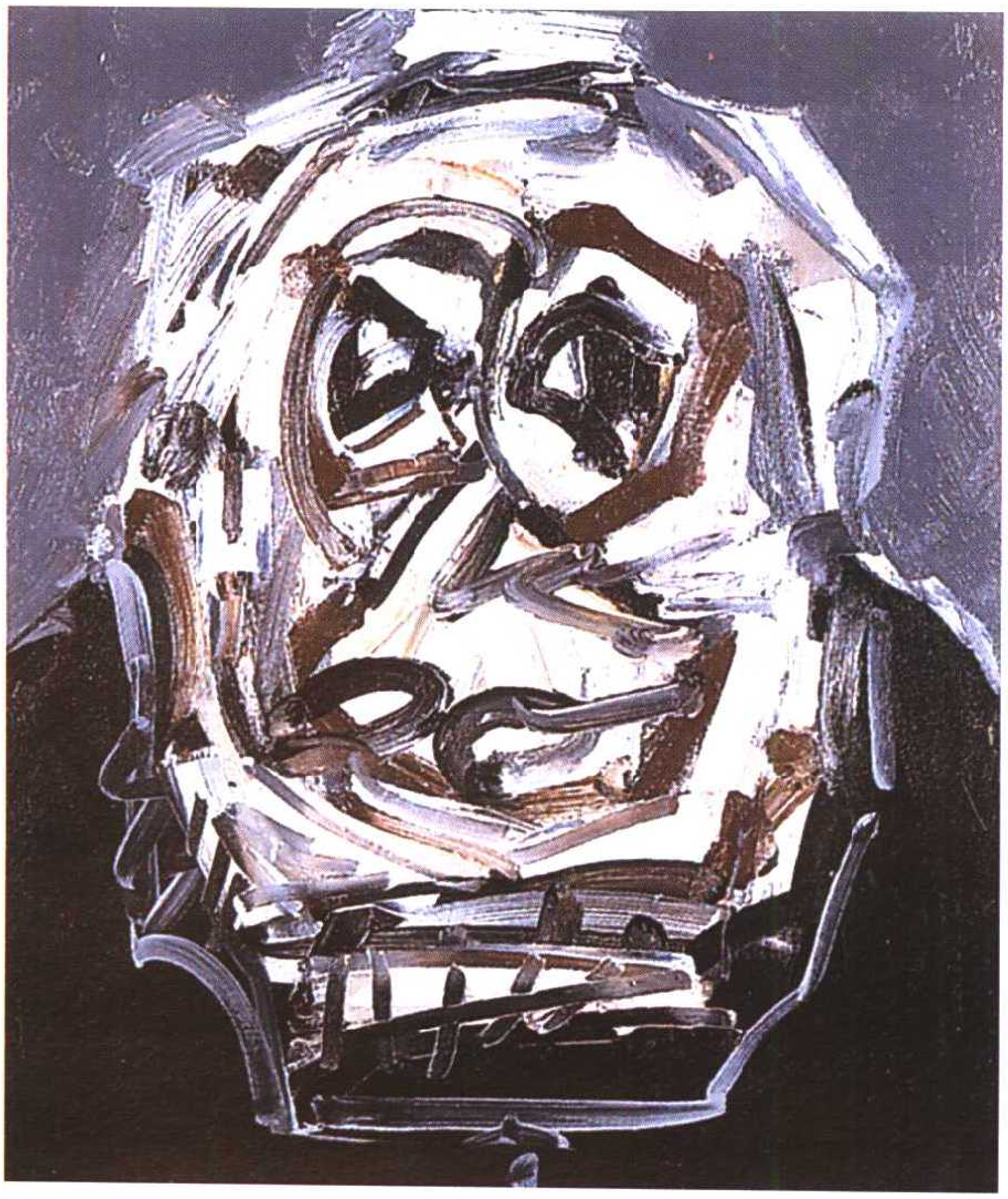
如同分裂的两个德国，却已经在同一灾难的废墟之上合并了。在画面中，伊门多夫幽灵般的自画像与他的朋友彭克相遇。这令人想到凡·高的《夜间咖啡馆》，正如凡·高本人曾经指出的，在其中，人们可以"破产，发疯或者犯罪"，而这一切被包容在一种不真实的表象之下，气氛热烈而友好，粗俗而嘈杂，就像一个远离世界纷争的地方一样！但画家们在咖啡馆的相遇暗示它同时也是那个艺术家们的实验室，一个多世纪以来，艺术家们一直在那里试图重构世界。这种在纵酒作乐的聚会和"西洋镜"的背景中流露出的对改造世界的行为的怀旧，展现了一种离经叛道的反抗行为。在作为堕落的象征的沉重的影像——没精打采的德国雄鹰的阴影下，这种反抗是必要的。

对于凡·高的参照同样萦绕着雷纳·费汀(Rainer Fetting)的绘画。在他那里，这种参照更是挥之不去，萦绕着他作品中那些奇形怪状的形体，那些被撕裂的裸体或被催眠的肖像。而弗尔克尔·坦纳特(Volker Tannert)超越了表现主义，满怀忧郁地借鉴加斯帕尔-大卫·弗里德里希(Caspar David Friedrich)笔下的浪漫主义风景。

西班牙的苏醒

直到1975年佛朗哥将军去世，西班牙才有机会触及到文化的自由。在很长一个时期，属于另一个时代的残余势力顽固地禁止着这种文化自由。在欧洲，西班牙曾是法西斯最后的方阵中不合时宜的坚固阵营，远离世界的发展潮流而离群索居。它的艺术活动一度受到禁锢，噤若寒蝉，被政权的头头脑脑们视为可疑。只有那些声名显赫的艺术家可在出口时充当堂皇的借口！就像毕加索的流亡漂泊和作品《格尔尼卡》(Guernica)1939年被寄存纽约现代艺术博物馆那样，在西班牙的共和国时代，伊比利亚半岛的现当代艺术难免消散在痛苦的颠沛流离之中。

1974年，年迈的佛朗哥在临终前还犯下了最后的罪行，冒天下之大不韪，将一个加泰罗尼亚的年轻军人萨尔瓦多·普伊赫·安提奇施以绞刑。与此同时，若安·米罗(Joan Miró)在他的帕尔马居所兼画室中完成了悲怆的巨幅三联画——《死囚的希望》，这是对1961年的作品《蓝》三部曲(现藏巴黎国立现代美术馆)的绝望回音。这一次，绘画消失在沉重的灰色



安东尼奥·索拉
(Antonio Saura)
《第2-87号肖像》
(油画，1987年，73×60cm)。画面的黑白对比强烈而分明，植根在肖像艺术、基督受难或戈雅的孤独的狗的主题中，以传达生命的悲剧性。在"对于以往和当代艺术的某些特别激烈的领域的强烈兴趣，对于妖魔性、视觉的残酷性和讽刺性以及猥亵的美感的向往"的驱动下，安东尼奥·索拉旨在用"一种超越了所有指涉性、象征性观照的现象学的挑衅性力量"来"照亮现代性的迷雾"。
摄影：©施塔德勒(Stadler)画廊友情提供/T

苦痛的背后。在荒漠般的肮脏的绘画底色上，什么也没有，只有一小段弧线，在经过一段不起眼的历程后，嘎然而止。今天，在巴塞罗那的米罗基金会大厅的中央，这一充满情感的纪念碑比任何时候都显得像是敲响了具有预见性的丧钟。它将一去不复返的过去打个落花流水，而为没有历史也没有负罪感的新一代艺术家的活跃沸腾的时代留出了空间，这一时代的象征就是早已在境外大获赞誉的"四大艺术家"的衣锦还乡，在他们的四周，凝聚了希望以及对自由的渴求。阿洛尤(Arroyo)、索拉(Saura)、塔皮埃斯(Tàpies)和雕塑家奇利达(Chillida)，四人体现出迥然不同的个性力量，却同样顽强地长期索求着"成为我自己"的不可抑制的权利，延续了不断书写着西班牙艺术史的杰出个体的传统，从委拉斯贵兹(Velázquez) 到戈雅(Goya)，从格列柯(Greco)到毕加索。

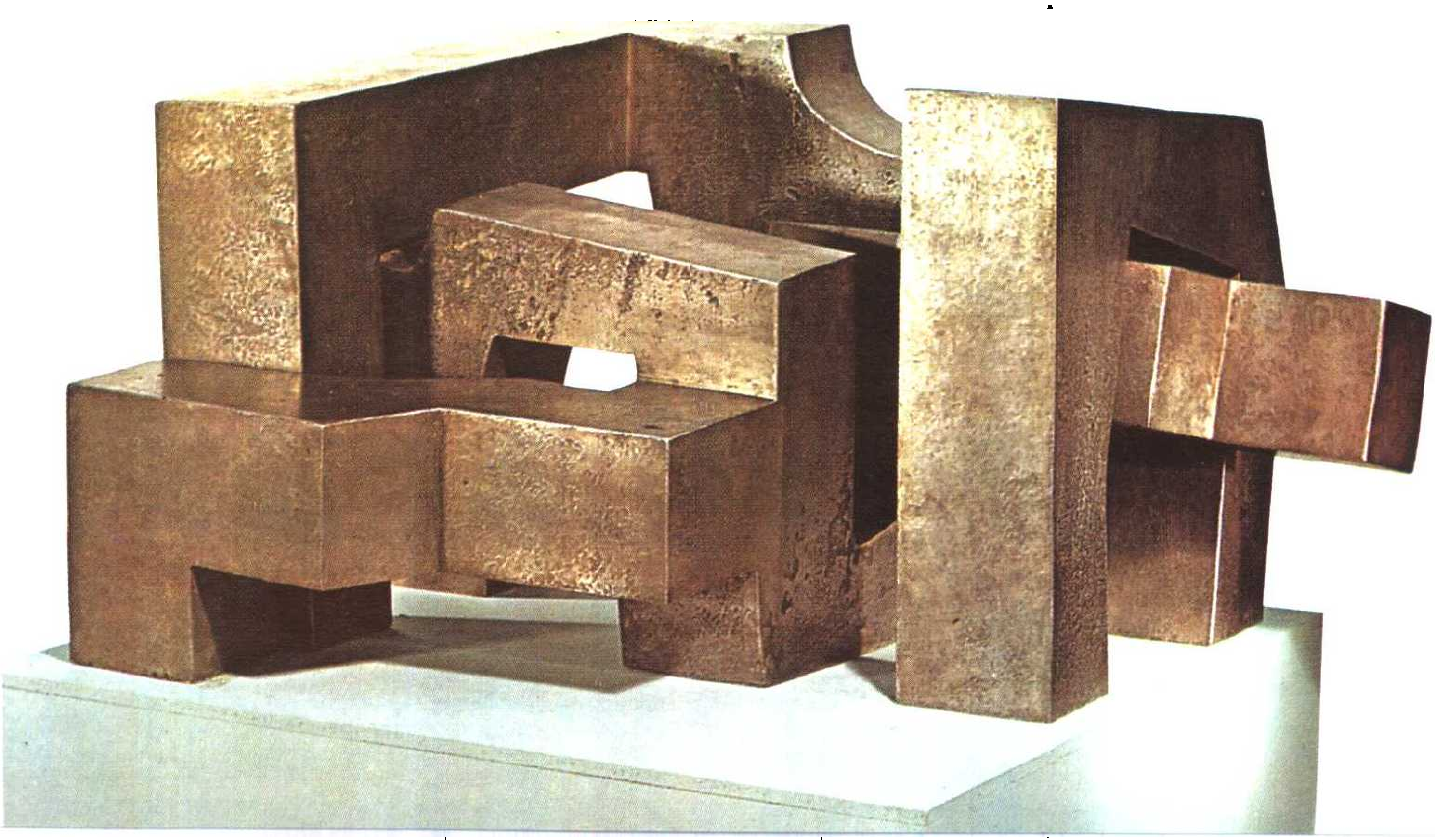
爱德华·阿洛尤(Eduardo Arroyo)表现的形象带有讥讽和创伤的意味，他对于既定的秩序和符合规范的趣味怀着难以治愈的不满，在最残酷的清醒和温柔的怀旧之间游移不定。对此，安东尼奥·索拉用激烈的表现主义回应，他的黑白基调的肖像画和受难像接近于抽象化的极限；安东尼·塔皮埃斯的作品中有强有力的物质化结构，有十字架标示下的烧焦的土地；与此相应的是，巴斯克的雕塑家爱德华·奇利达从1952年起创作了令人生畏的《风中之梳》，并于二十年后将之陈列在大西洋彼岸。将自己等同于经受浪涛拍打的岩石，他陈述道："我感到身上充满了危险，充满了怀疑。我带着它们前进，迎向黑夜，我的那些客观世界的同盟，是人、雨水、大海、鸟群和岩顶。"奇利达的每座雕塑都跟《风中之梳》一样，是"一个完整世界的中心"。他的80年代末的系列作

品《建筑的颂歌》是用石头和铁建构而成的。雕塑家的形式和造型的表达与物质本身的腐蚀与记忆相媲美，塑造出空间中矗立的石碑，似有庙宇环绕，营造出一种神奇的内心世界，既确认自身，又似有所隐退，从而重新找到了大海的奔放的力量以及它沉默、深沉的愤怒。

西班牙艺术持久不变的执拗的形象超越了历史的风云，此外，整个社会突如其来地表现出对于当代艺术的大胆之处的迷恋，而这曾经是它无权涉足的。作为国家民主化附加的象征价值，艺术成为社会和文化解放的图腾，风靡一时。艺术家们处处受到礼遇，成了大王，画廊繁荣兴旺，博物馆向当代艺术敞开大门，基金会大量增多，而马德里本身成为一个大型的艺术市集，西班牙"ARCO展"可与巴黎的当代欧洲现代艺术国际展览会(FIAC)相匹敌。

最后要提到的是，《格尔尼卡》离开纽约，并于1981年9月10日"定居"马德里，可谓是西班牙苏醒的主要事件。十年之后，西班牙的首都终于拥有了和它的地位相称的当代美术馆，不再是在大学校园偏远的公园里，而是位于市中心，离普拉多(Prado)美术馆仅两步之遥。在佛朗哥时代，任何重要的购买均不获允许。这个新博物馆因而匮乏杰作，但它扬长避短，宣称要重新解读这个世纪的艺术，故意特别关注那些被20世纪历史性的大美术馆(诸如美国的纽约现代美术馆或巴黎的国立现代美术馆)所忽略的作品，从而扭转了新作品收藏不足的不利局面。这个后现代的博物馆披上新装，留意历史

爱德华·奇利达
(Eduardo Chillida)
《日冕》
(1965年，铁，35.5×32cm，局部收藏)。
在伊夫·博纳富瓦(Yves Bonnefoy)看来，奇利达是"最彻底的现代的……，他并不仿照那些流于表面智力的混乱的、变化日益急促的流派，而是寻找人类得以肇始的大忧患的节奏，若离开了它，人类也就无法存在。……他所喜欢的在场性，是巨大的岩石的在场性，但这同时也是一种不在场性。他呈现给我们的运动，同时也是隐退的运动……"
摄影：©德鲁耶(W. Druyer/T)
©ADAGP，1999

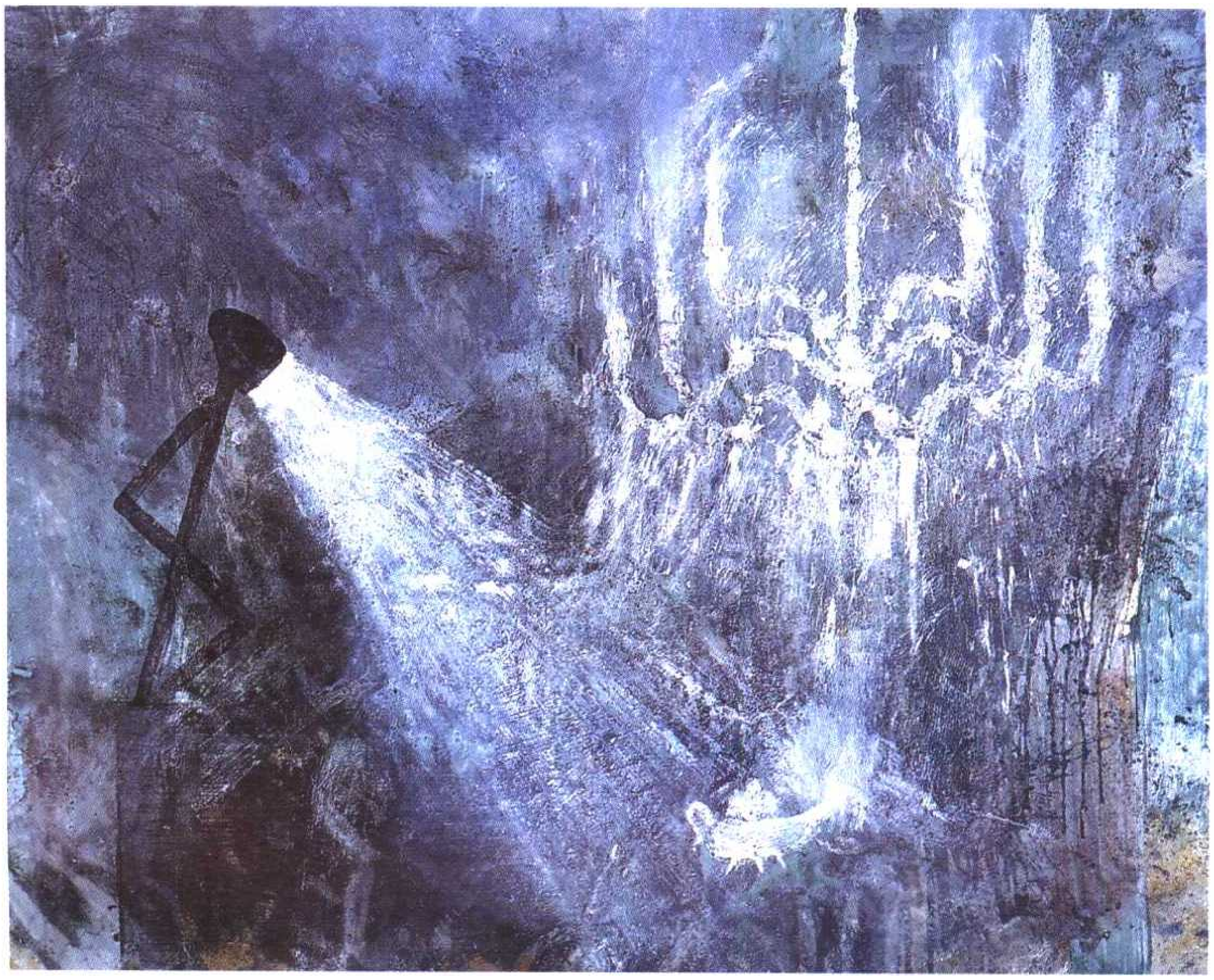


的"空白处"(须知近代的历史给这个国家留下了巨大的创伤),明智地跟必要的遗忘相配合,及时弥补落后并大胆构建未来。

藉着这一美好的混乱无序,各个地区重新自由地相互竞争,各大城市也重新感到自己扮演着关键的角色,一群年青艺术家被推到了前台,他们更关注形式而非意义,断然站到了介入政治的埃基波·克罗尼卡(Equipo Cronica,他对于现代艺术的戏仿遭到政治批评的严格审查)或爱德华·阿洛尤的对立面。加尼卡·塞维利亚(Garcia Sevilla)狂热的创作便是大行此道。他首先是70年代加泰罗尼亚地区兴起的观念运动的富有影响的角色,在这一运动中,"朴素艺术"和米罗的"实验主义"的影响相互交融;后来,与波韦拉(José Manuel Broto)和格罗(Xavier Grau)一道,他成为"绘画—绘画"(pintura—pintura)运动的倡导者,提出的口号接近于"材料/平面"团体;最后,德国新表现主义的爆炸与80年代美国的"糟糕绘画"(bad painting)引导他走向一种拼凑的原始主义,里面有塔皮埃斯与毕卡比亚的影子。

在胡里奥·冈萨雷斯(Julio González)或巴勃罗·加尔加罗(Pablo Gargallo)开辟的道路上,苏珊娜·索拉诺(Susana Solano)以更沉静的方式雕刻着金属。她运用冰冷坚硬的镀锌的铁和铅,有时甚至使用宏大的装置,却用来表达身体的休憩、欲望和封闭。相爱的人以及瞬间形象的"不可承受之轻"似乎陷在了无法回避的物质现实的监狱的陷阱之中。从透明的铁丝框架到不透明的刀片,雕塑家将相互切割和分离的系列平面

米克尔·巴尔切洛
(Miquel Barceló)
《Tres llums》
(1986年,油画,200×245cm,1987年伊冯·朗贝尔画廊展览)。米克尔·巴尔切洛"工作起来就像个穿梭在博物馆、手工作坊和图书馆之间的面包匠"。他自称与杰克逊·波洛克接近,而一方面倾倒在"滴色画"前,一方面又致力于让形象重现。巴尔切洛一边恣意作画,任由他魂牵梦绕的"浆汁"的形象在他的笔下无穷变幻,一边又不放弃在马格里布、非洲大陆的旅行,或者在图书馆的书架间的游荡。
摄影:J. Hoepffner
©该画廊/T
©ADAGP, 1999





苏珊娜·索拉诺
(Susana Solano:
《Fa el 9》
(1989年, 109.5×191×181.5cm, 现藏布列塔尼地区当代艺术收藏中心, 1991年在Kerguéhennec城堡展出)。其作品状如披着黑色金属的庄严朴素的暗礁。她采用了由朱里奥·冈萨雷斯(Julio González)和巴布罗·毕加索引入雕塑中的手工艺技法对这些金属进行折叠、铸造和焊接。其作品以一种不可动摇的权威性占据着空间, 以其貌不扬的、状似保险箱的家具配件的形式出现, 但这些外表下蕴涵着暴力、情感、欲念或希望的汹涌潮水与之相撞而碎为朵朵浪花。
摄影: ©S.P.Caulliez/T ©ADAGP, 1999

融合变幻，使之与流逝的生活潮水所打造的慵懒乏力的曲线更好地形成对照。

约瑟—玛利亚·希西里亚(José—Maria Sicilia)从1980年起在巴黎定居，他喜欢去万塞讷(Vincennes)树林的湖边给鸭子们写生！这种对主题无所谓的态度驱使他对城市风景中的碎片做了大量的罗列与清点，例如1983年的电视天线，涉及到寻常可见的物品、静物和鲜花。渐渐地，绘画材料趋向随意的糅合，画家便舍弃了这些微不足道的道具，在一度迂回地借鉴马列维奇的《黑色方块》之后，转而选择了抽象化，重新找回了西班牙绘画用色的基本特征，那些阴郁的色调、漆黑的光泽以及朴素冷峻的泥土颜色！

在这一整代人当中，米克尔·巴尔切洛(Miquel Barceló)最快速地抵达了声誉的顶峰。这个绘画的狂人有一种魔鬼般的娴熟技巧，他画了许多结构极其严谨的巨幅作品，毫不吝

右页：
尚德罗·齐亚
(Sandro Chia)
《蓝色的狗的传奇》
(1988年，油画，132×126cm。丹尼埃尔·唐普隆画廊，巴黎)。按超先锋派的领袖人物阿希尔·博尼托—奥利瓦的说法："齐亚的文化流浪生活的身份浓缩在一种摇摆不定的姿态中，他的画位于一个具有双重回忆的空间内，即欧洲艺术风格的伟大传统，以及面向大众社会的批量生产的图像的传统"。因此，他的作品带有一种戏拟回忆的讽刺性，并不回避媚俗、张扬外露的效果和图像的夸张变形，即便是最肤浅的夸张变形。
摄影：G.Poncet
©该画廊/T
©ADAGP，1999年

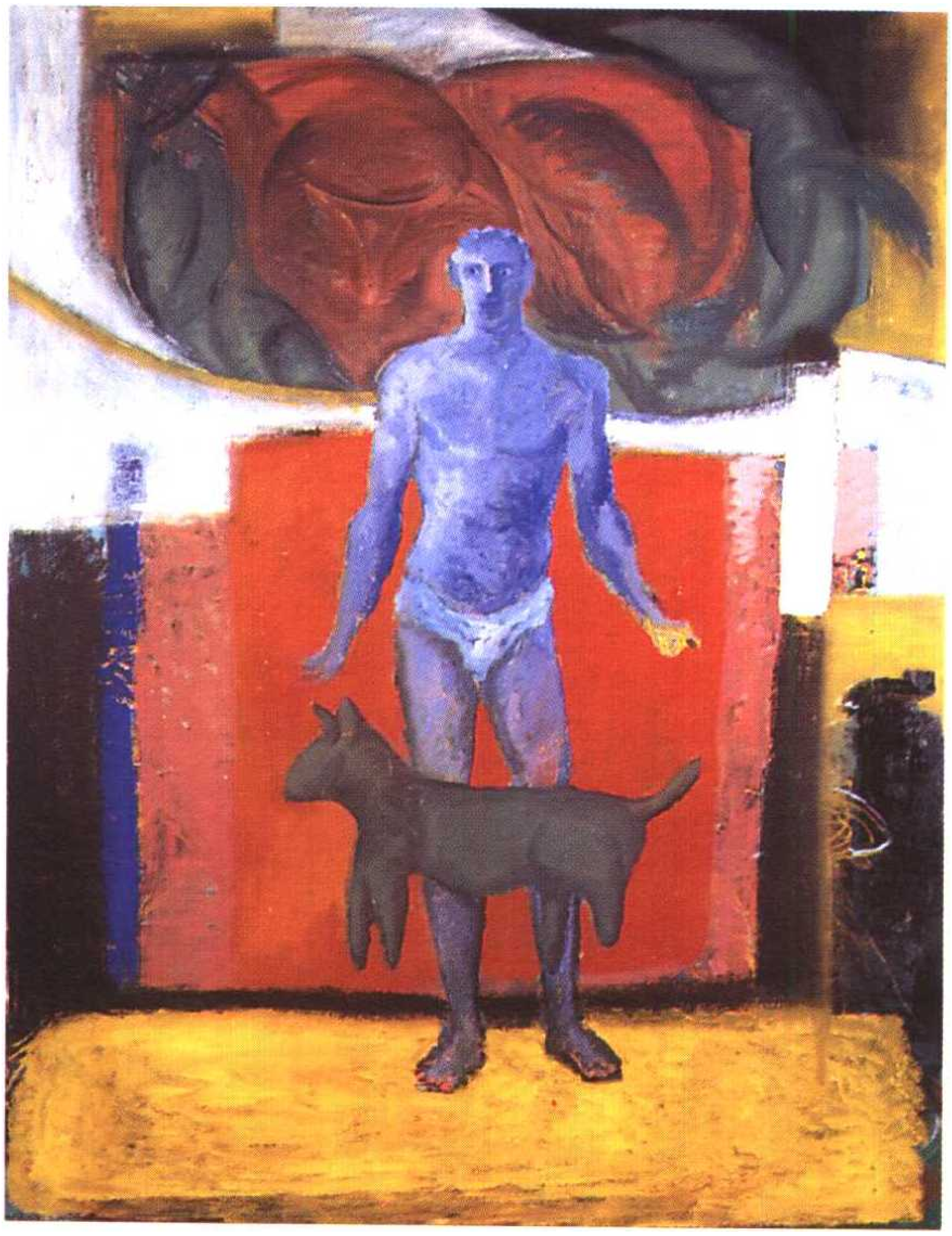
啬地使用大面积的暗色调，再用黄色颜料的亮光来穿透。在自恋式的长久幽居之后，他前往非洲旅行，非洲之旅冲破了他早期作品中囿于图书馆或古代雕像的文化视野。封闭让位给无限的空间，在其中，和谐精简的主题和色彩构建了沙漠。在灰白色四溢的画面中，他勾勒着一棵洋葱、一粒种子、一只动物的痕迹、一个水洼的幻影，或对一个雨季的追忆，从此之后，他的画作中就有了矫饰主义的各种变调。他的作品技巧非凡，综合了文艺复兴和巴洛克时期的记忆及其年青时代跟外省的风景画家学来的诀窍。巴尔切洛是个手艺人式的画家，有着流浪汉的性情，他在材料中糅合出形象，正如他自己所说："我像个穿梭在博物馆、手工作坊和图书馆之间的面包匠一样地工作"。

意大利的超先锋派

在这种艺术实践和参照回归传统规范的背景下，意大利有着无与伦比的历史威望，还绝无仅有地保留着辉煌的往昔的痕迹，它理所应当重拾旧业。欧洲的前卫与先锋派艺术主要表现在其它地域，但在它谱写的历史之外，在墨索里尼创建的法西斯国家之外，还有一个深处的意大利，它扎根在旧日大师们的气派中，终于敢重新抬起头来。艺术批评家阿希尔·博尼托·奥利瓦(Achille Bonito Oliva)可谓是超先锋派的先知，在他看来，超先锋派"对于过去所有的语言采取一种逆反的游牧态度"。"(艺术家们)反对艺术作品的非物质化和创作的非个人化——60年代杜尚派系艺术的特征，重新拾起手工技巧，在愉快的艺术创作中再度引入绘画传统，以寻求超越"。

朴素艺术(Arte Povera)出现在60年代的都灵和米兰，萌生在经济繁荣、商业活跃和工业大革命兴起的前提下。与此不同，超先锋派的主将们身处罗马或那不勒斯，这是些仅有丰富历史的衰微没落的城市。正处在转型中的充满怀旧情绪的社会依然动荡不定，它很快将这一"新的艺术"(在此借用20世纪初描述贵族装饰艺术的说法)捧上了天，喜欢风光如画、考古式的精神之旅……以及世纪末优雅而悲观的梦想。

"波普"艺术家们的目光只投注在超级市场和招徕性的广告上，而怀着飘泊者灵魂的后现代艺术家们更喜欢去古董商、旧货商那里探宝。当前卫与先锋派的乐观主义信念崩



溃，当进步这个概念本身沦陷，艺术史就成为一个大大的旧货市场，里面独特的玩意儿让人安心舒适。自我在其中找到的东西，足以组成一整个怪诞的宝库，里面充满物品、碎片和痕迹，还有多少虚构性的历史和轶事。在这个模棱两可的时期，当一切都不再确定，当恶风吹拂着失落的幻想，重回老祖母的阁楼，潜入到家庭的零七八碎中去，是件好事。阿希尔·博尼托·奥利瓦认为，“如今搞艺术，意味着在桌子上同时堆满旋转和同步的东西，并在作品的熔炉中成功地融合个人形象与神话形象，融合与个体历史相关的私人符号以及与艺术史和文化史相关的公共符号”。

弗朗切斯科·克莱门多(Francesco Clemente)出生在那不勒斯，在罗马和印度的马德拉斯之间度过了一生的光阴。他是阿普鲁斯(Apulée)和佩特罗尼乌斯(Pétrone)的读者。他不断增加让人吃惊的视觉效果和复杂的隐喻，让人难以把握，但他的作品其实归根到底都是一些自画像，尽管眩目而有风格主义倾向。而米莫·帕拉迪诺(Mimmo Paladino)指挥着技巧和材料的雄心勃勃的交响乐，甚至运用镶嵌画艺术来表现谜一般的宏大叙事，并宣称：“我对所有神奇、隐秘、为人遗忘的事情感兴趣！”

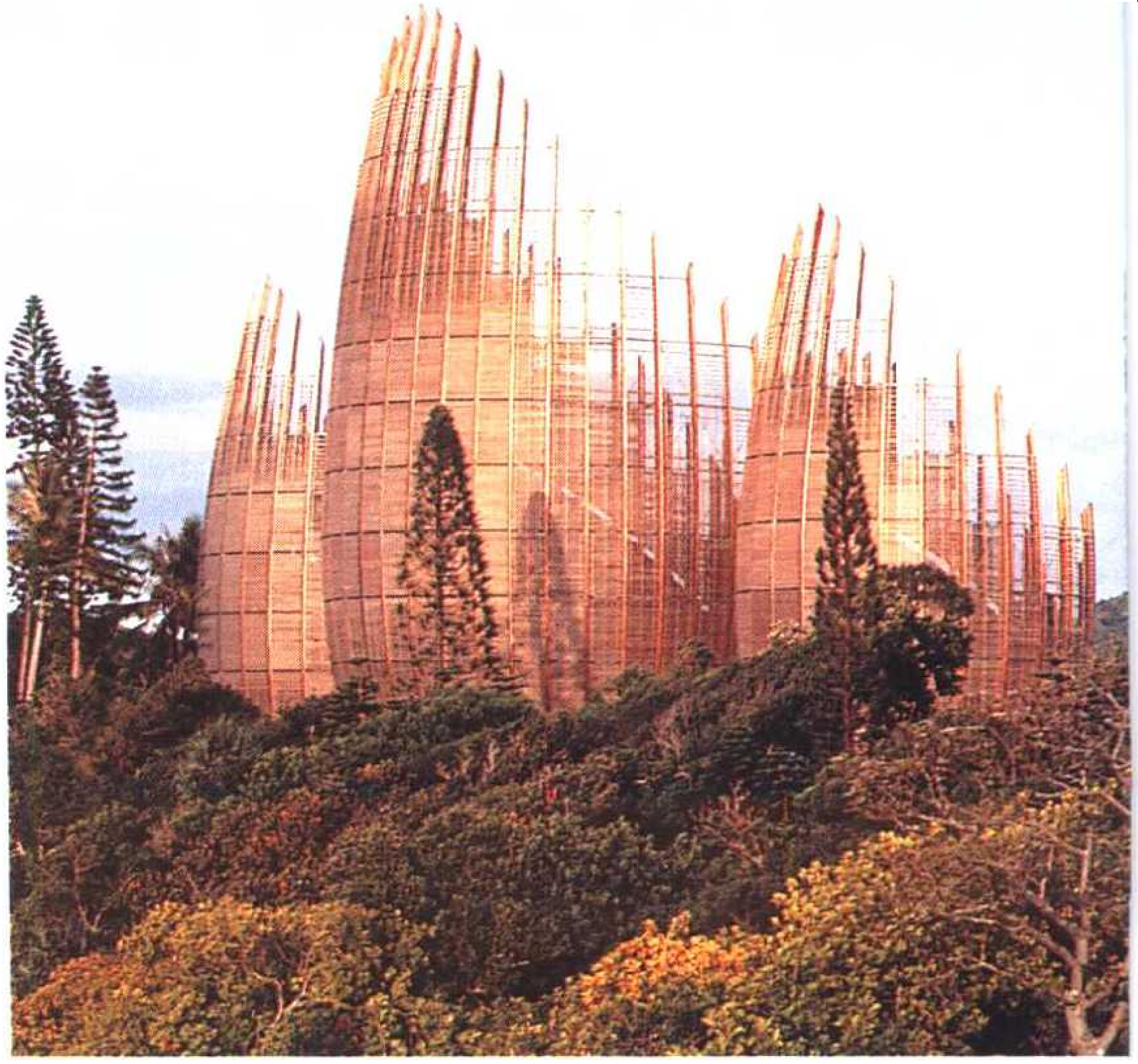
另一个那不勒斯人，尼诺·隆戈巴尔迪(Nino Longobardi)，夸张地创作出由错综交织的人体构成的巨幅画作；而尼古拉·德·玛利亚(Nicola De Maria)直接在墙壁上画出孩童般稚真的壁画；尚德罗·齐亚(Sandro Chia)的杰作中充满了处于失重状态的平和的英雄、敦厚的巨人，还有古典的、“具有文化性”的形象，他的色彩华丽，使得悠久的装饰画传统焕发生机。

恩佐·库奇(Enzo Cucchi)一度在佛罗伦萨为一个艺术品修复商工作，他精通所有的绘画技巧，追求一种几乎是触犯观众身体的风格。和安塞尔姆·基弗(Anselm Kiefer)的作品一样，他的画面就像一个多少有点荒芜的“演练场”。他的工作善于深入发掘历史的片断以及死尸的头颅。“我对灾难本身并不感兴趣，我想知道的是大地的力量向地表奔涌的方式，以及这种力量如何变得可以看见”。

他寻求大地的启示，远离简单绘画的循规蹈矩，经常使用水泥面或者代之以氧化的钢板，让色彩在上面流动。“形象居住在空无的域所里……我们难道是在视觉的深渊里吗？”循着兰波(Rimbaud)在哈拉雷的足迹，不管是在海洋的底处，还是在耕地的犁沟里；不管是在灰蒙蒙的废墟之上，还是在橘色的天空下，恩佐·库奇从四处挖掘出令人赞叹的种种迹象。

美术馆的艺术

美术馆记录着当代创作的沸沸腾腾，今天，它成为时下艺术创作的理由和目的，也是必须过境的场所。它享有至高



伦佐·皮亚诺
(Renzo Pianc)
让-玛丽·吉巴乌文化中心
(蒂纳，新喀里多尼亚，1998年)。作为一名风格繁复的建筑师，伦佐·皮亚诺是建造不合常规的博物馆的专家(如1977年的蓬皮杜中心和1988年休斯顿的梅尼尔收藏馆)，在弗朗索瓦·沙斯兰看来，皮亚诺是位“具有高雅风格、有节制感和准确创意的大师”。他从不考虑时尚走向，曾徘徊于“高技派”和现代古典主义之间的他，又接受了大洋洲流派的建筑艺术，在首府努美阿附近一个半岛的中心地带俯视礁湖的山背上设计了另一座意义完全不同的“圣家族大教堂”(Sagrada Familia)，具有很强的文化和政治的象征意义(正是这些文化和政治的象征导致了它的兴建)。这座文化中心以被谋害的独立运动领导人的名字命名，它形似当地美拉尼西亚人的村落，由十一座用当地的桑树木料建造的木棚组成，其中最高的一座在27米的高空中抵挡着来自大洋的海风。
摄影：©J. Gollings

无上的权力，没有谁的作品可以逃脱它编织的紧密的罗网！在20世纪初，现代艺术在这些19世纪建造的宫殿中打造出了自己独特的武器，当时那些美术馆上还笼罩着它诞生的时代民主化的光环——各个时期与各种文化的杰作绝妙地混杂在一起，会聚一堂，以便归还给民众。理想化的艺术史因之得以避开俗世，净化着人类的历史。在那些艺术革命开始风起云涌的时代，美术馆成了需要扣押查封的珍宝，代表了需要夺过来的历史、需要推倒的墙。当时的美术馆与艺术品商人们捍卫着属于对手的艺术世界。因此，前卫派毫不迟疑地反过来攻击那些对他们一无所知的机构。等到20世纪下半叶，这种局面才有所扭转，大批“遭诅咒”的艺术家强有力地挺进了美术馆，从此确保了它如花似锦的前途与现在、甚至与未来联系到一起！

在各地，现代美术馆重复着同类的收藏。现代艺术的奠基人全部在列，从杜尚到施威特斯，从马列维奇到蒙德里安，或者从基里科到毕卡皮亚，还有，别忘记那无法回避的四大金刚——毕加索、马蒂斯、克利、康定斯基。这样一种“大爆炸”留下了绵延不断的记忆，直到20世纪末还依然引起一连串的反响。美术馆因拥有珍贵的收藏品而富有权威，从

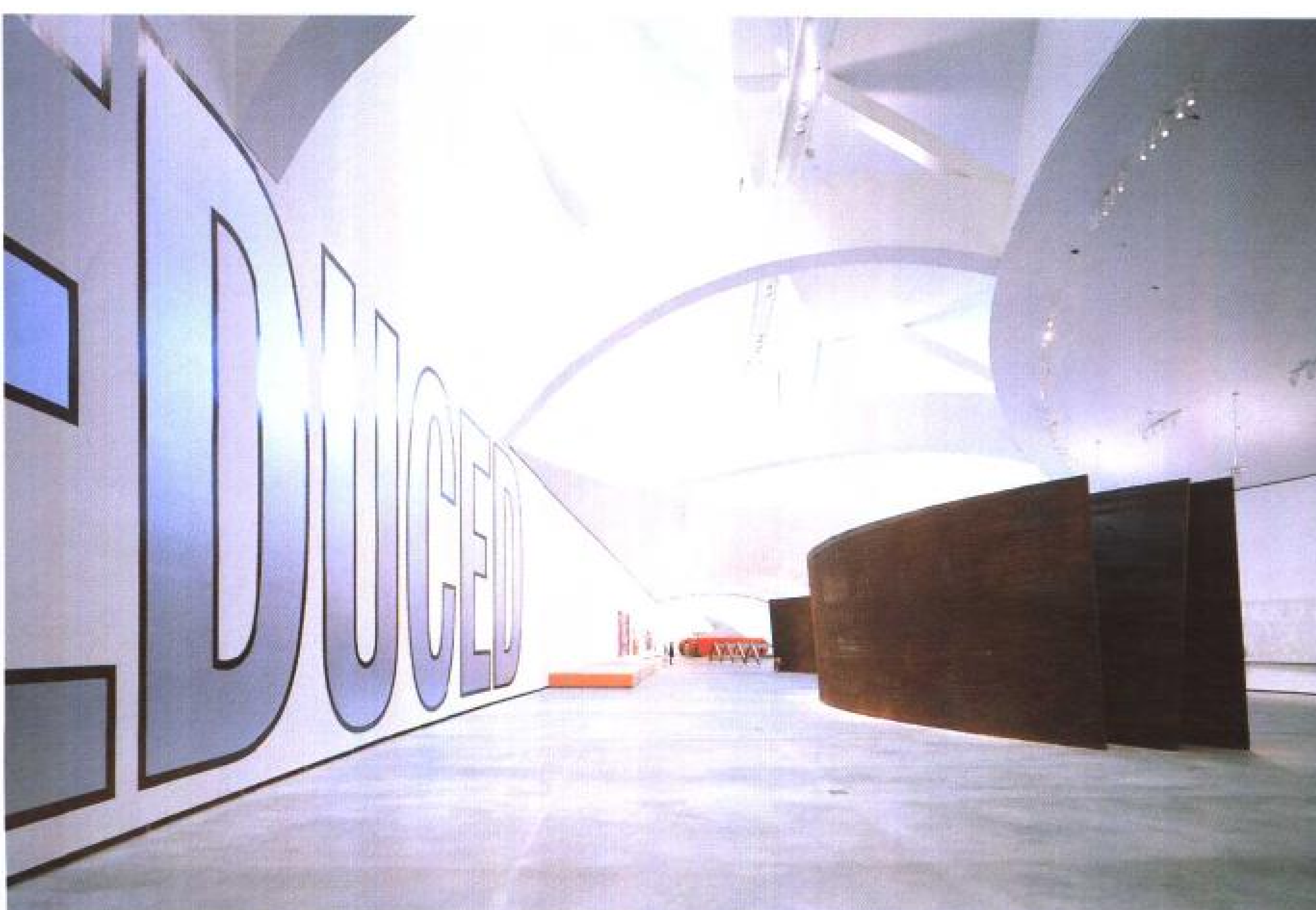


此成为现代性的典范，不断证实它作为一种机构的能力和欣欣向荣是有道理的。针对所有对主流趣味的侮辱、形式主义的亵渎行为、激烈或微弱的决裂，它发掘出这些现象的根源所在，并责无旁贷地从中归纳出各种结论，有时甚至必须马上给出结论。于是，它不仅清点这些现象，而且也诱发它们并将之合法化。一切都跟发生在一流的养牛圈里一样！现代艺术也是在母亲的庇护下养出来的！在编目森严的收藏品的重压下、在对于权威大师的尊重中，未来的形式被孕育出来。美术馆将艺术活动广袤无边的领域据为己有，它仿佛是个不可或缺的回音室，无数的“杂音”在里面瑟瑟作响，即便声音微小，它们构成的嘈杂的交响，随时在自我美化。

美术馆的权力日渐扩展，上演着一个已成碎片的艺术舞台的不断更新的演出。它所容身的建筑趋向多样化，早已摈弃了19世纪老派共和国时代的豪华宫殿。60年代以来，大量的工程试验了数不清的建筑形式，放任地创造一种文化景观的“疯狂”，失去了固定的模式。美术馆的建筑回应了变化多样的规划，或咄咄逼人而意味深长，或含蓄而亲切。美术馆四处皆是，从最简单到最复杂，从最不醒目到最蔚为奇观，展示了大凡可以构想出的最广泛的建筑形式。

传统式的布局重新采用了必要的环形模式，展览大厅围

西班牙毕尔巴鄂的古根海姆博物馆（1997年），这一船形建筑的两侧表面镶有钛金属，容纳着一个光线明亮的巨大的中庭。博物馆的各个空间分布在这个长130米、宽30米、高55米的中枢的四周。在内部，理查德·塞拉设计的巨大的三重曲线和珍妮·霍尔泽（Jenny Holzer）设计的巨型字母相互呼应，还有欧登伯（Claes Oldenburg）构思的庞大的瑞士军刀在旁守卫。*摄影：©L.Boegly/Archipress*



绕着一根主轴线分布在四面八方，比如由伦佐·皮亚诺(Renzo Piano)1987年修建的休斯顿梅尼尔(Menil)基金会。环形模式更为灵活地将展览空间安排在中央大厅的四周，提供给参观者选择路径的多种可能。1978年，正值华盛顿的国立美术馆扩建之际，贝聿铭提议采用这一模式，后来又将之用于卢浮宫玻璃金字塔下部的工程设计。更为复杂的有里尔市郊的阿斯克新城的现代美术馆，或者还要算上由罗兰·西莫内(Roland Simounet)承接的巴黎萨莱展馆的完全根据需要而进行的重建工程。在这家专门收藏毕加索作品的美术馆中，他增设了各种毫不雷同的空间，供参观者随意地四处走动。

汉斯·霍兰(Hans Hollein)发展了一种类似的方法用来陈列20世纪下半叶的作品，这些作品构成了1981年竣工的门兴格拉德巴赫的城市博物馆的基本收藏。这位奥地利建筑师根据每件作品，分别布置各个大厅，大厅之间没有门或间隔。室内建筑替代了画家舍弃的画框以及雕塑家舍弃的底座，来布置并突出了当代作品的多元性。这好比遵循着一部迷宫般的叙事，陈列的作品是这一叙事的主人公，而戏剧化的布置安排了情节的离奇与变化。

在大多数情况下，当代艺术及其尚不定型的发展形式寓居在开放式的、灵活多变的建筑中，大型的平台释放出可随时占用的空间。从密斯·凡·德鲁(Mies Van der Rohe)1968年在柏林建成的新国立美术馆，直到理查德·梅耶(Richard Meier)1987年在巴塞罗那承办的工程规划，当代建筑提倡的展览空间使得中性的内部空间可以在外部得到大胆的表现。伦佐·皮亚诺和理查德·罗杰斯(Richard Rogers)设计的乔治-蓬皮杜中心就这样突兀地安置到巴黎的市中心，好像从天而降，打破了城市整齐的建筑层次和单一的浅灰色调。这一充满活力的建筑外观像机器，令人想到“石化炼油厂”，回应了一种极其复杂的需求，适用于开展综合性的活动，适用于戏剧性地展出当代创作的交流与转变。这种未来主义的博物馆模式被推广到表现手段的最大的调色板上，在一些工业场所和历史建筑(如波尔多的羊毛仓栈旧址和格列诺布尔大商场)的重建中得到运用。至于巴黎的让·努韦尔(Jean Nouvel)设计的阿拉伯世界研究所(成立于1987年)，还有诺尔曼·福斯特(Norman Foster)设计的尼姆传媒资料中心和当代艺术中心，创造出一些新的“蓬皮杜中心”。与此相反，皮亚诺在新喀里多尼亚的让-玛丽·吉巴乌文化中心兴修了十一座薄

壳结构的木棚状建筑，这是向当地的美拉尼西亚人建筑的一种致敬。但20世纪最后一座大型美术馆建在西班牙的毕尔巴鄂，“古根海姆”有专营权，出自建筑师弗兰克·盖里(Frank Gehry)之手，它显示了“作为表演的文化”的胜利，第一年就迎来了136万参观者。这一孤伶伶的怪诞的机器综合了各种艺术及大胆的建筑手法，由于正式挂上了“古根海姆”的大名，品牌形象极高，它就像一个幻景，甚至可以说是个工业奇迹，照亮了西班牙的巴斯克地区首府1997年以来经济一直亏损的工业郊区。

建筑领域的成就

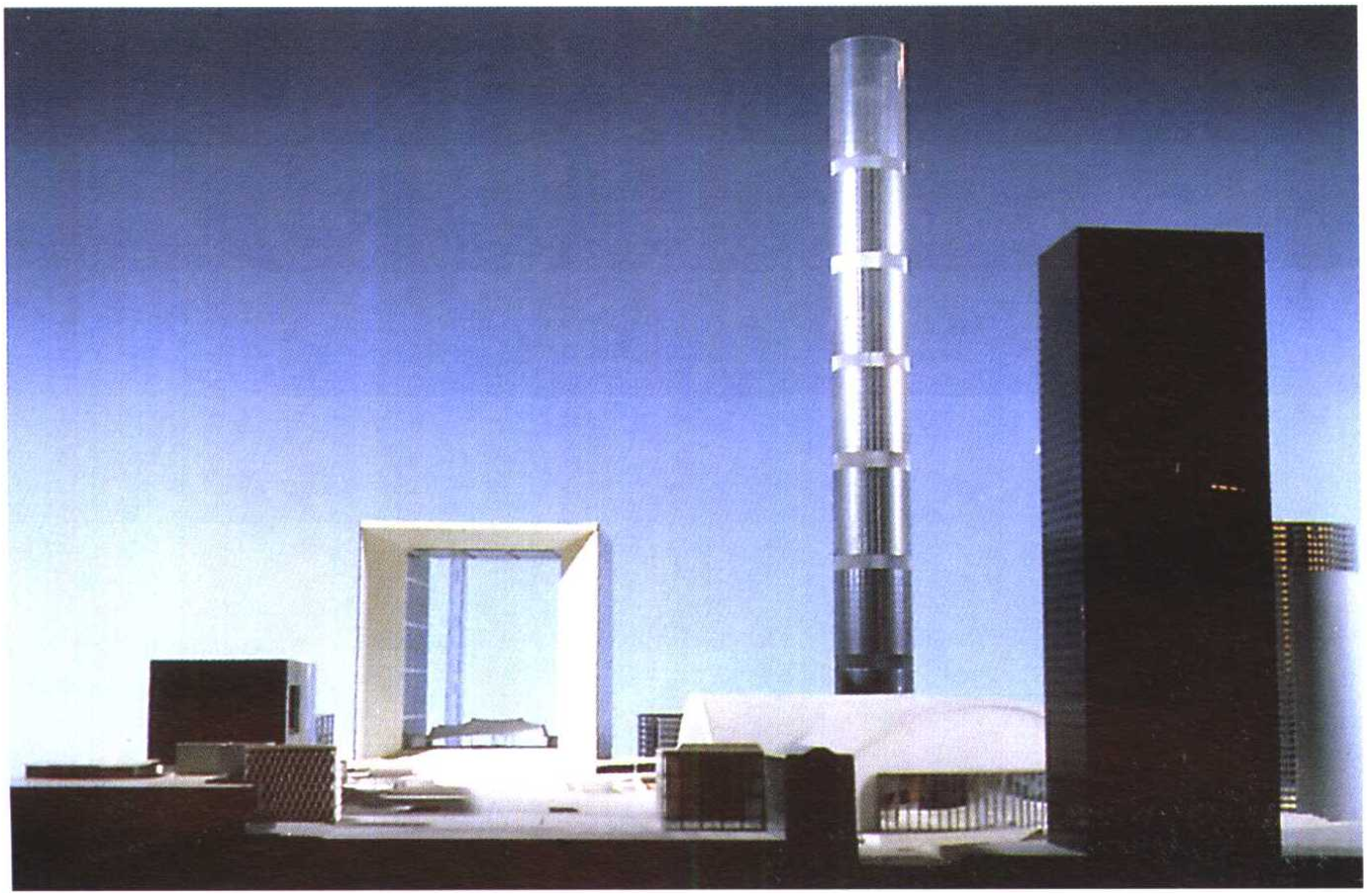
“高技派”的主要建筑师——福斯特(Foster)和努韦尔(N-ouvel)体现了现代运动的革新性，它比19世纪的工程师建筑又更上一层楼，采用最出色的技术成果，堪与近海平台或者太空火箭发射台竞相媲美。让·努韦尔宣称：“我站在艺术家式的建筑师以及巴黎美院体系的对立面。(应当)接近真实、原型和创新，怀着尽量符合订货要求的愿望”。每份设计方案远远不是要确认一种风格，而是推出一种特殊的范本，在其中，潜在效果和一切布置安排都依附于愉悦的概念，依附于“激发情感的艺术，将人置于特殊的情境中的艺术”。在巴黎的阿拉伯世界研究所，南面的幕墙上用电子光圈漏下光线，类似阿拉伯建筑中的遮窗格栅。他在1989年推出了“无尽的塔楼”的设计方案，内容是一幢高400米、直径40米的格外纤长的写字楼，具有趋向非物质化的性质。他说：“这是一种历史趋向，并不总是在追求透明，也在追求无限”。它是半明半暗的，上半部趋于遁形，展现了“物质观念中进步的概念可以跟消失的美学联系到一起”。“无尽的塔楼”是直径与高度比例为1∶10的细长型建筑，它被计划放置到拉德芳斯的历史性地点中，在国家工业与技术中心(CNIT)和斯普莱凯尔森(Spre-kelsen)设计的方舟创下的建筑记录的一侧，为其再添加上第三项世界记录。

“高技派”在法国由让·普鲁韦(Jean Prouvé)开了先河，它使工业建筑焕然一新。在美国，巴克敏斯特·福勒(Buck-minster Fuller)兴修了一些土地测量的设施，其多面体的网络不用支柱即可覆盖大片面积。1958年，他在路易斯安那州的巴通鲁日(Baton Rouge)修建了直径达117米的穹顶，后来

又用直径3.2千米、正中央高达16,000米的穹顶覆盖在曼哈顿的市中心!

英国的建筑师诺曼·福斯特(Norman Foster)曾与巴克敏斯特·福勒(Buckminster Fuller)合作，他于1981年在威尔特郡为雷诺公司的销售中心设计了侧翼24米、脊梁9.5米的舱形建筑，悬在16米高的支架上，支架涂上了代表该公司的黄颜色。这样，建筑物既适应地面的高低起伏，又适应必要的延展，而不影响正常的活动。至此，工业建筑去除了招摇和怪诞的表现性，如同精密坚固的机械，清晰优雅地昭示着杰出品牌的形象。香港汇丰银行大厦(设计于1979年，建于1981—1986年)体现出的建筑奇迹接近了这一完美的理念。

香港汇丰银行大厦高达四十七层，由八支桁架托起，扶摇直上，它是全世界造价最昂贵的建筑之一——五千平方米的建筑面积，造价高达五十亿法郎。它追求优雅，从一个饱和的都市空间凌空而起，在地面上留出极大的空间。庞大的自动扶梯耸立其间，从地面向上直通向一个天井，上面还有十二层楼，从而形成一个巨大的空腹。这一高度信息化的“蜂箱”状银行雇佣了3,500多人。这里汇聚了全球最好的制造材料，非物质化的金融势力在此找到了它最雍容华贵的表达。法国造的混凝土、英国造的钢材、美国造的电梯，而照明设备(具有非常自然的采光效果)在奥地利的因斯布鲁克研制而



让·努韦尔和埃玛纽埃尔·卡塔尼
(Emmanuel Cattani)
“无尽的塔楼”的设计模型
(1989年)。这一塔楼应建在新凯旋门的后面，紧邻法国工业与科技中心(CNIT)，将是欧洲最高的建筑，全球第四高，也将是世界上最纤长的建筑。它的建筑突破首先体现为高400米、直径40米的10：1的比例关系。“无尽的塔楼”在基底处是黑色的，往上一点点亮起来，有着微妙的色度渐进层次，而接近云端处变成了完全的透明。当夜幕降临，扬·凯尔萨莱设计的照明系统更强化这一挑战性建筑体现的大胆、活力与智慧。
摄影：©G Fessy/T ©ADAGP，1999

成，配备齐全的卫生间是从日本进口的，而地面处理和隔音设施借鉴了宇宙飞船的科技！但是，大厦地基的方位当初是依照中国传统的风水占卜学说来确定的，并由一些中国工人在一片并不坚实的土地上开出地基，他们每天每夜，在沉寂之中，冒着极大的危险工作，平均一天挖出1.60米至3米……而工地上矗立的脚手架是用竹子搭的，因为那是惟一可以抵抗台风的材料。如今，只剩下这座已完工的完美的建筑作品，光辉灿烂，毫无隐秘，富含无数既张狂又含蓄的细部。“不暴露，也不隐藏，而是包容”，诺曼·福斯特如是说，并将之作为他的职业信条。



后现代主义建筑

与此相反，后现代主义给自己下的定义是：对于现代学院派“原型”的衰落以及柯布西埃和包豪斯的遗产的种种变体所发起的激烈反抗的最终结果。英国建筑师查理斯·詹克斯(Charles Jenks)的著作《后现代建筑语言》发表于1979年，自第一句话就开宗明义地为之划定了起源：“现代建筑于1972年7月15日15点32分在密苏里州的圣路易死亡”。这一天，人们炸毁了一大片居民住宅区，世界各地有很多这类的建筑，都是修建于50、60年代的安乐气氛中，依据的是“功能主义”理论刻板的规则。

接下来又出现了许多这样壮观的炸毁建筑的事件，这是60年代对《雅典宪章》的严肃刻板及非人性化的后果进行不断抗议的结果。罗伯特·文丘里(Robert Venturi)反对这种与立体主义或荷兰的“风格”流派一脉相承的建筑，在《建筑的复杂性与矛盾性》一书中，他很自然地找到了让·杜布菲(Jean Dubuffet)的调子(尽管晚了二十年)来大唱颂歌：“事物惹我喜爱的地方在于，它们混杂而非纯粹，折衷而非独创，奇形怪状胜过平铺直露，含糊不清胜过结构分明，既不取悦于人又是非个人化的，合乎规范而非别出心裁，繁复而非简洁”。1977年，这位美国建筑师卷土重来，发表了《向拉斯维加斯学习》，这次，他找到了“波普艺术”的论据来颂扬最庸俗的商业建筑：“洛杉矶是我们的罗马，拉斯维加斯是我们的佛罗伦萨”。二十三年前，劳森伯格的“神奇的垃圾箱”大获成功，荣获威尼斯1964年双年展大奖，而现在则宣扬起了“建筑领域中丑与普通的象征主义”！

艾利森·斯凯(Alison Sky)和詹姆斯·瓦恩斯(James Wines)于1970年在美国创立了“地点”(Site)创作团体，他们兴建的贝思特(Best)连锁超市就像广告宣传片一样极其充分地展现了建筑戏剧的幽默与激进。1977年，在萨克拉门托，超市大楼的一角完全拆去，以便构成一个入口，通向大楼正面砖砌的缺口。1985年，整座大楼仿佛拔地而起，像是被某种大地内部的力量托起来，而屋顶上则保留了原有的风景。詹姆斯·瓦恩斯提倡“公共艺术”，与艺术家的“私人艺术”背道而驰。他在1986年发表的作品《论建筑》中明确指出了调和两种艺术的代价：“说到建造真正有意义的公共建筑(以埃及人和亚述人的建筑为例)，如果建筑师与艺术家心存丝毫的希望，

左页：
诺曼·福斯特
(Norman Foster)
香港上海汇丰银行大厦
(1986年，香港)，银行的东家要求建筑师将这座高达四十七层的大厦建成“世界上最靓丽的银行”。在地面上，它提供了香港这个城市所严重匮乏的公共空间。在上方，八支桁架托起的高楼扶摇直上。但如果抬头向上望，只会看到一个巨大的透明的玻璃罩，它包裹着这一“蜂箱”状金融大厦的内部的中空，即高达十一层的宽大的天井；在55米高处有一个采光反射系统，使得整个大厅充满光线。在这种极高水准的“高技派”的绝对的功能主义之上，还添加上了优雅至极的风格，它连最小的细节也是精雕细琢，它的透明的自动扶梯是最长的，依照的是构思大胆的交叉形式。福斯特革新了教堂建筑的艺术，当然是用它来礼赞“非物质性”的金融力量。
摄影：*I. Lambot*
©Foster Associates/T

就应当首先试图传达一种易于理解的信息，从思想中去除艺术'尊贵'的地位，在其建筑中采取一些可以包容大众行为和大众反应的基础概念，即使这与艺术家的一些'崇高'的目的毫无干系……"。

但是，身为艺术家和博学者，后现代建筑师也喜欢广征博引，尤其钟情于外观漂亮的作品，所以一下子就又与最保守的一些建筑传统挂上了关系。这种建筑与其说是观念性的，不如说是纸上谈兵，它重拾美院中取悦性的逼真效果，这易于诱惑工程的决策者。它往往是一种门面式的建筑，喜好宏伟与夸张。美国建筑师菲力浦·约翰逊(Philip C.Johnson)曾是密斯·凡·德鲁的学生和合作伙伴，也是最热忱的门徒之一，他在60年代的彻底转变反映了这一历史主义思潮的本质。他一度喜欢嵌在钢框中的玻璃窗的平行六面体，却突然不无矫饰地戏仿起装饰艺术。同样，加泰罗尼亚的建筑师理查多·包菲尔(Ricardo Bofill)原本具有激进的现代性(正如他的巴塞罗那事务所依然展现的)，后来，他的一系列设计方案和作品在欧洲频频告捷，但其中却融汇着17、18世纪贝尼尼(Bernin)和勒都(Ledoux)的风格以及19世纪的折中主义！在应征巴黎中央市场工程而未能入选之后，他依照斯大林式的建筑趣味大量地兴修了"人民的凡尔赛宫"，分布在巴黎的蒙帕纳斯火车站后面，以及马恩拉瓦莱市(Marne-la-Vallée)、圣康坦-昂伊夫林(Saint-Quentin-en-Yvelines)和蒙彼利埃市。同样，当要在奥塞火车站设立19世纪的综合性博物馆，以供陈列四千多幅体积、画幅大小不等的作品时，面对这个非常复杂的工程项目，加埃·奥伦蒂(Gae Aulenti)以类似的方式，利用了该建筑巨大的规模，设计出大型的巴比伦式的装饰。这座蔚为壮观的博物馆有着好莱坞巨片似的气派。虽说室内建筑的讨人喜欢的自我展示与它所展览的作品有些喧宾夺主之嫌，但在公众那里得到了惊人的好评。

英国的詹姆斯-斯特林(James Stirling)没有落入这类装饰建筑的窠臼之中，他先是重新发现了俄国的"构成主义"，而后过渡到一种历史建筑的粘贴技术。作为"环境主义"的信徒，他满怀抱负地修复被毁坏的城市空间，毫不犹豫地"在整个建筑史中汲取"一种"古典主义"，并在一系列的博物馆工程中加以变调，而建筑则被巧妙地融入在城市脉络之中，如1975年的杜塞尔多夫美术博物馆，1980—1984年之间建成的斯图加特"新州立绘画陈列馆"，以及于1987年完成的伦敦塔

特陈列室的扩建。

在80年代末，后现代主义让位给"解构"。作为否定性的乌托邦，它逆俄国20年代的建筑思潮而行。面对着支离破碎、变化不定的环境，加利福尼亚的弗兰克·盖里(Frank Gehry)对抗城市的混乱——以消解了中心的洛杉矶为例，他兴修了一些"未完成"的建筑，使用简陋的材料，将类似"粘贴画"中的物体拼合起来，以游戏的方式重新运用一些平常的物品："我在艺术家的创作中汲取灵感……没有固定的规则……我无法区分美与丑"。如此，在1983年不到半年的时间内，他成功地将一些旧仓库改建成洛杉矶临时的当代美术馆，后来成为矶崎新设计的加利福尼亚美术馆(MoCa)的附属馆，专门收录最前沿、最具实验性的作品及一些表演性作品。他热衷于"居住型雕塑"，并在德国的莱茵河畔的韦伊城(Weil am Rhein)设计了维特拉(Vitra)设计博物馆。该博物馆于1989年落成，各种平面、曲线和反向曲线交迭错落，构成了出人意料的规模，而里面却精心地安排着展览和服务的场所，正如1997年10月落成的西班牙毕尔巴鄂的古根海姆博物馆所体现的。1988年，他推出巴黎贝尔西的"美国中心"方案，在他看来，应当以自由的形象代表美国，为此，要以简单统一的形式对抗复杂的形式。盖里希望用大规模的堆积和分裂来回应巴黎屋顶的"喧哗"。他所设计的巴塞罗那奥运村场馆的轮廓形似一条鱼(这是他所钟爱的吉祥物)，与丹·格拉汉姆(Dan Graham)设计的四十五层高的塔楼艺术饭店恰成对比。

原籍瑞士的美国建筑师伯纳德·舒密(Bernard Tschumi)建造的拉维莱特(La Villette)公园代表了解构主义的另一种典型，而且更为彻底。在其中，与形似电影蒙太奇般的散步场所相映衬的是，各种各样的"奇思异想建筑"，分别体现着从康斯坦丁·梅尔尼科夫(Konstantin Melnikov)到利希茨基(El Lissitzky)的俄国前卫建筑师们的形式原则。

源自"风格"流派的一种彩色建筑的回归非常成功，由瑞姆·库哈斯(Rem Koolhaas)创立于1975年的"城市建筑工作室"(OMA)团体将其推广开来。在海牙的市中心，建于1984–1987年间的荷兰舞蹈学院结构紧凑，呈现出色彩鲜艳、戏剧化的外观，而内部的实用场所却有一系列意想不到的空间效果。

巴黎舞蹈歌剧学院的主导设计思路与此类似，克里斯蒂安·德·波茨昂帕克(Christian de Portzamparc)于1985年

右页：
安藤忠雄
（Tadao Ando）
塞维利亚世界博览会的日本亭
（1999年）。"我认为有三种要素是一座建筑的形式构造所必需的。首先是要选择显露真实材质的材料——混凝土或者天然木材；其次是纯粹的几何形式，建筑以此体现其存在的形态（如罗马的万神庙），……对我而言，就是一种三维的'框架'，与我个人关于纯粹几何形式的理念更相符；最后一种要素是自然，它指的是一种经过人工处理的秩序化的自然，与混沌正好相反。在这种秩序中，光线、水和天空呈现出抽象的品质。在这件建筑作品中，混凝土造的内壁上裹有一层木质外壳，木材的柔韧象征着一种具有悠久历史的生机与力量"（安藤忠雄）。
摄影：©安藤忠雄/T

将之付诸实施："建筑空间对于舞蹈而言，就如同画布对于画家一样重要……是在空间和光线中的挪转和移动"。建筑布局的中央有螺旋梯，用于上下运通，南面透进充足的光线，向外可以看见花园的景致，它整个就像是敞亮的散步场所，里面丰富多样的活动让人一览无余。1971年，波茨昂帕克在马恩拉瓦莱市建造了一幢植物巴别塔形状的水上城堡，并因此闻名于世，这一建筑被视为后现代的宣言性作品。他后来又开始技痒，1979年在巴黎的托尔比亚克(Tolbiac)街区建成二百零九幢"高型"住宅，最终打破了那些火柴盒子形的狭长建筑的单调。

"分离与整合"兼容的理念同样体现在巴黎音乐厅的建筑中，它的第一期工程于1990年12月完工。在宏伟的大门后面，隐藏着精巧而多彩的各种风格，"如音乐一般自由"，又与建筑的各个构造功能相称，简单的曲线以及威严的形式巧妙地尊崇着勒科比西埃为昌迪加尔市作的规划。第二期工程和系列场馆最终将建筑布局以探入的视野镶嵌在巴黎城市中。音乐厅朝向公园和郊区两个方向开放，波茨昂帕克的这一作品绝对不迎合建筑的"客体"潮流，而倾向于成为"融合略带雕塑性的元素、事件以及色彩的大杂烩"，城市的生活以及形式在其中得到延续和绽放。

在意大利，阿尔多·罗西(Aldo Rossi)推进了"整合"理念，将邻近的建筑引入到热那亚的卡尔罗·菲利奇新剧院的音乐厅中。从1983年至1991年，罗西在非常密集复杂的城市脉络的中心重建了这座1943年被炸毁的剧院。

最后，随着马里约·博塔(Mario Botta)在城市环境或风景中强加上简单而有力的建筑造型，后现代主义中出现了"极简抽象"化现象。博塔(Botta)受人委托在卢加诺湖边造的豪华私人别墅及1988年位于里昂东郊的维勒班市的传媒中心，或者有争议的埃夫里教堂工程，均体现出他对于圆柱体以及一种永恒的巨大建筑的偏爱。他设计于1982年的"1号椅子"的椅背也是由泡沫聚氨酯构件旋转组成的圆柱体。在1986年的作品《两个瓶子》中也出现了圆柱体，将两大元素组合在一起；在1995年建成的旧金山现代艺术博物馆的中央也是同样的模式。在查尔斯·詹克斯(Charles Jenks)看来，这足以将其定义为严格的"基要主义者"。他重新汲取了路易·卡恩(Louis Kahn)的教诲，"建筑重要的是构造而不是显现"。怀着坚守"建筑坚固性"的"现代古典主义"态度，马里约·博塔驳斥了



解构主义，认为它视客体为至上，以至于将建筑师的行为与摄影师或造型艺术家的行为混为一谈。

在日本建筑师安藤忠雄(Tadao Ando)的作品中，这种反对转瞬即逝的潮流的愿望达到了一种类似禁欲主义的程度，向古老而传统的简单的美回归。他设计了一些封闭的、适合冥想、孤立的场所，从中可以重新找到日本世代相传的静默、简洁的品质。丹下建三(Kenzo Tange)代表的是英雄主义的一代，他拾起了勒科比西埃的“粗野主义”，作品中带有粗糙的、惊人的野性，大量使用混凝土以符合抗震规格。与此相反，作为后进的安藤忠雄选择用一种光滑柔软、几乎失去实体性的材料，并让光线在上面颤动。这份纯净是现代“西都会式”的，与几何形体的精确与简约相结合，在六甲山小教堂和北海道“水上教堂”的设计中出色地流转变幻。而在1985年推出的东京涩谷街的商业中心的设计方案中，他在“阿尔伯斯(Albers)式的框架后面掩藏了一个皮拉内西风格的想像的迷宫”；沿街而设的玻璃屏防护着九层高的圆柱形的建筑，其中有五层居于地下，打理出了一片空地、一个公共的空间、“一个城市的凹室”，光线直射到最后一层地下室，笼罩着密密匝匝的二十家店铺和饭店。“阿尔伯斯搞的是方块……我营造的是建筑空间……正是作品迷宫般的性质使我们能从极端的抽象走向带有人体印记的建筑表现”。

这位日本建筑师的这种传递人文信息的精神特质，与戏剧化建筑非常招摇的物件所制造的哗众取宠的视觉效果背道而驰。比方说，伊藤乘养建于1986年的著名的“横滨之风”塔楼(塔楼外面罩着椭圆形截面的钻孔的铝套，灯火通明)使人意识到建筑多样性的限度，成为20世纪末标志性的建筑。在遭受着过度都市化蹂躏的星球上，流行着大兴土木的狂热，而建筑师的行业重新拥有了明星般的地位，这都说明建筑已成为一项特别具有联合倾向的活动，而这种活动似乎是政权野心惟一的最好的表述。法国总统倡导的“大型工程”；商业和金融业傲然的成功(诺曼·福斯特与贝聿铭各自设计的香港银行)；当然还有来自文化工程的挑战，它不断兴建“博物馆”以在这混乱世界中增加几个秩序的据点，这一切都引发了层出不穷的建筑杰作。

建筑界洋溢着激情和信心，与此相对，造型艺术领域中充斥着乏味的创作，虽然它们在继续提供着同样不逊的超前的模式。

右页：
三宅一生
(Issey Miyake)
卡地亚基金会的展览
(巴黎，1998年)。三宅一生是个全面的文化设计师，身处各种实践和研究的十字路口。四位艺术家一起参与设计了"悦人的褶"(Pleats Please)系列服装。在一次题名为"动手做东西"的展览上，这次合作的结果张贴到了让·努韦尔设计的卡地亚基金会大厦的高层玻璃窗上。从左到右，排列着荒木信芳、森村安满、蔡国强(他还是行为艺术《龙－爆炸》的作者，地面上还留有痕迹)，还有蒂姆·霍金森(Tim Hawkinson)的作品，一起组成一个惊人的"拼凑作品"(patchwork)，透明的玻璃显示出设计师追求一切艺术的混合的创作观念。
摄影：©L.Boegly/Archipress

设计

设计处在夹缝中，它犹如一件替代品(从这一术语有史以来最宽泛的接受层面上来讲)，侵占着情感消费的领地，远离了德国包豪斯的乌托邦理想。80年代的设计反对正统的“功能主义”，大量地搞出了惊人丰富的“符号化产品”。埃托尔·索特萨斯(Ettore Sottsas)1981年创立米兰“孟菲斯”设计组。他当时的伴侣芭芭拉·拉迪斯(Barbara Radice)认为，“设计一件东西，意味着不仅仅要给产品，还要给视觉和文化形象赋予一种形式。也就是讲一种意义和神话的语言”。

埃托尔·索特萨斯明确指出，“意大利新式设计”的产品“与其说是结构紧凑的，不如说是四分五裂，是实验性的和不确定的，是非常直观的现实的表达，它的神话性胜过逻辑性，充满隐喻和展望，可以接连地制造和变幻形象”。因为担心人们将他与源自美国的后现代主义相提并论，他又补充说：“作为历史主义和保守主义者，重要的是反对怀旧，要有现代意识”！然而，他已经远离了米兰的年代，也就是他从1959年起为奥利维蒂(Olivetti)设计室工作的时期，他曾是那种纯设计的发起人，并于1969年以这种风格设计了传奇般的名为“瓦朗亭”的鲜红色手提打字机。“孟菲斯”(Memphis)风格

从巴洛克式的怪异一直过渡到滑稽诙谐，色彩鲜艳而刺目，它反对加埃·奥伦蒂1966年设计的“家蝠”灯具中装饰艺术的模糊回音，同时反对非常理性的设计(融进人体工程学考虑的)——乔·科隆博(Joe Colombo)设计于1962年的“艾尔达1005”扶手椅或者詹多梅里科·贝洛蒂(Giandomenico Belotti)1962年设计的“意大利面条椅”(在镀铬的钢柄上缠绕透明的聚氯乙烯)。

一方面，人们越来越崇拜一些行为、建议或感觉；另一方面，事物本身的表象超过了它的实在性，以满足一种狂热的个人主义，而这种个人主义却自相矛盾地由大众文化支配，主要是形成我们这个时代的想像世界的电视文化——连战争都成了“打仗游戏”(wargame)，还有逐渐放弃了自己的选择而推崇“现时性”和时尚的博物馆文化。因而，拥有无数产品设计的明星设计师——菲力浦·斯达克(Philippe Starck)幽默地将现代的回忆、50年代的怀旧和航空设计的动感糅合在一起，重新发明了一种榨汁器或牙刷，他将科斯特(Costes)咖啡馆(1984年在巴黎的中央市场区开放)建得只要铁门拉起，就像是在一部侦探电影中一样。在东京的朝日大楼，他将滚滚流出的饮料封闭在一个黑色的瓶子里，放置在荧光的底座上，又用升腾起的火焰，将“力量、神秘与激情”

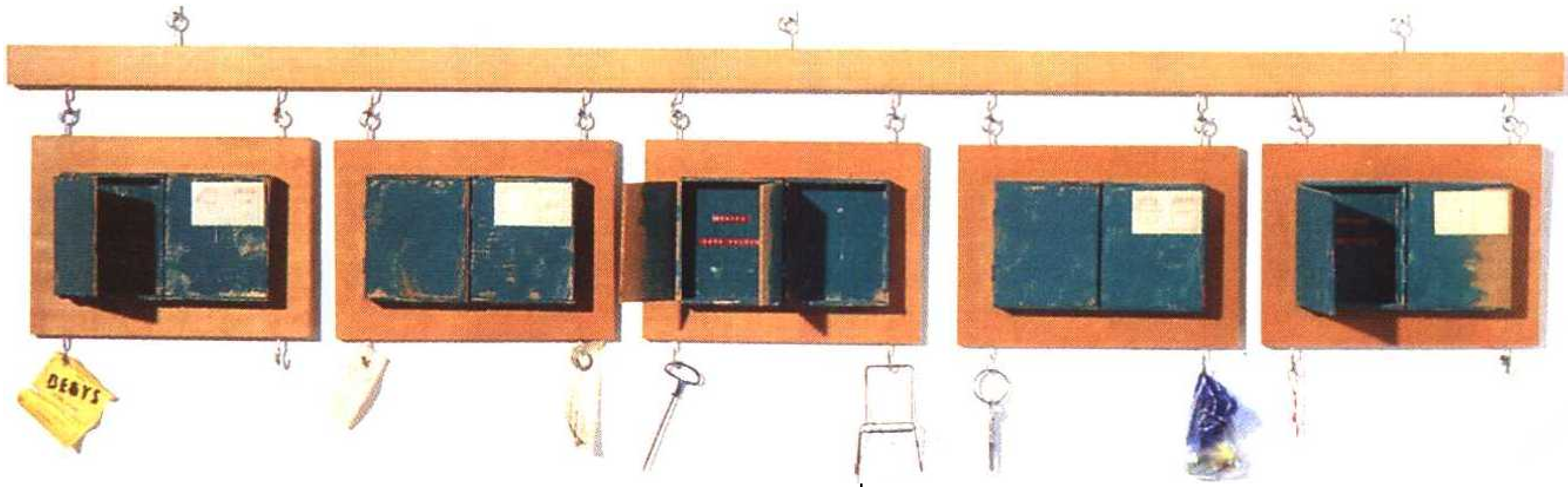


结合在一起(这是他本人的说法)。

与此相反，让-米歇尔·维尔莫特(Jean-Michel Wilmotte)承接修复古旧的住宅、图书馆和博物馆的工程，他怀着将他所处的时代最疯狂的变化速度降慢的愿望去塑造空间：“我全部的工作只是一种讲述对称和平衡的书写……我的作品对现今的东西不屑一顾，只是创作规则的表达。永远是两种材料之间的过渡，永远是两个场所之间的过渡。”他追求地点和事物的持久，造型和平面的优雅，还有细节的精巧。他重新采用卡尔罗·斯卡尔帕(Carlo Scarpa)的理念，赋予空间一种沉静而优雅的忧郁感，而现代与传统在其中相互调和。1991年，他在两次转机的时间内，设计了名为“法航762航班”的桌子，风格有力，是三种基本元素构成的绝妙的和谐体——未加工的铝质材料叠在一起，嵌入木质的支承轴，支撑起透明而沉重的玻璃质台面。这三样材料的组合令人叹为观止。

微不足道的假相

面对着建筑的胜利和设计品的涌现，艺术选择了半地下的生存状态，这并不令人惊讶。在媒体即时见效的光芒映照下，纷至沓来的各种文化艺术构想让人产生文化“生产过剩”的幻觉。让·波德里亚尔(Jean Baudrillard)写道：“另一种股票暴跌在暗中窥视着我们，就像我们熟知华尔街的黑色星期四一样，我们也将看到文化的黑色星期天……大多数的非物质资料早已在经历物质资料的命运：过度的生产、泛滥的广告、加速的回收、集中的报废。艺术搞成昙花一现，不是为了传达生活的瞬息万变，而是为了迎合市场口味的朝三暮四。它追随着堕落的世界的物质命运”。在夏尔·马东(Charles Matton)举办的一次展览会上，让·波德里亚尔再次阐明了他的思想，他补充说，“现代艺术的前景可以被归纳为物体的无意义化，或者是对物体的解构，而这样的结果只是让艺术掉入了一种纯知性的、华而不实的无意义性，我称之为艺术的批评价值的虚无化。需要做的是在幻觉中——在幻觉的形式力量中重新把握物体，也就是以内在的方式，重新成为阿多诺(Adorno)所说的‘与事物在一起的事物’。这所要求的精神远远不是理智和嘲讽的，却更多是严肃而天真的，充满矛盾而神秘莫测的”。



罗伯特·菲利乌
(Robert Filliou)
《没有价值的作品》
(1969年，在壁板上的组装，27.8×145.8×5.5cm，私人收藏)。罗伯特·菲利乌说："我所感兴趣的是恒久的创造"，因而他丝毫不注重材料。在这件表现"等值原则"的作品中，外观的简陋以及展现的物件的寻常，也是一种抵抗唯美诱惑的保证。在这里，微不足道的事物变得具有示范性，是对艺术现象的自足性所涵盖的文化等级观念的嘲弄。对于菲利乌来说，重要的是要调和作品与世界，是要制造出理解真实、分析真实的工具。只有在激发出创造性的时候，作品才存在。
摄影：K. Ygnatiadis
©蓬皮杜中心/T

在记录了各种形式"革命"的一个世纪中，作品的形态已历经了千变万化，要试图对付这种假象的游戏，只有从艺术品的象征功能中求解。在1965年，乔治·布莱希特(George Brecht)和罗伯特·菲利乌(Robert Filliou)在"激浪派"(Fl-uxus)的领地——"海滨自由城"(Villefranche-sur-Mer)开办了一家画廊兼商店，取名为"微笑的软音符"。这个"第一家持久性创作中心"只在有预约的情况下才开放，然后就将人引到对面的咖啡馆。"那个时候，大家做游戏，发明物品并'破坏发明'，与大人、小孩们在一起，一起喝酒、和邻座的人攀谈、作悬念诗和字谜画，并通过邮寄将它们卖出去……1968年5月，我们决定关闭'软音符'，那时正好是它创办三周年的纪念日"。

正是罗伯特·菲利乌制定了"价值普遍相等的原则：好作品，坏作品，尚未做的作品"。"我开始把等值原则应用于一个10×12厘米的物品(一个黄盒子里的一只红袜子)。我完成的第五件已经有2×6米。因为缺少空间，于是我停下来。可通过计算，我就可以估计假如我做了上百只系列产品，而不只是五只，那么第一百只的长度就等于地球圆周的五倍……我记得光速是每秒钟180,000千米(原文如此)，我就问自己，'造物主'的第一个举动会不会就是要'在一个黄盒子里放一只红袜子'呢？而等值的原则就从此主宰了宇宙永恒的创造呢？"罗伯特·菲利乌曾在可口可乐公司打过工，参加过抵抗运动，做过夜间警卫以及派驻韩国的经济学家，后来他举办了一次在一顶帽子里的展览会。"艺术是使生活变得比艺术更有趣的东西"，依据他自己的这句名言，罗伯特·菲利乌剥落了作品的物质性和神圣性，并且面对真实，拒绝让它具有任何自主性。作品远远不是要改造或者解释世界，而只是通过复述这个世界，将属于所有人的"创造者"的行为变得平庸化。这个爱说"我死了太多回了"的梦想家于1987年去世。



辛迪·舍曼
(Cindy Sherman)
《无题(第122号)》
(1983年)。在《粉红色裙子》系列展出一年之后 这一大型的自画像(220×147cm)式的作品属于"时尚"系列，用嘻嘻哈哈的傻瓜或狂怒的、有这样那样情结的女人取代了那些时髦的、温情脉脉的"高级时装模特"，乱七八糟地，将就着穿上戈蒂埃(Gaultier)或者"像男孩一样"(Comme des G-arçons)品牌的衣服。正如约翰·伯杰(John Berger)所说，在这位摄影师冰冷的相纸的世界里，"男人们在行动，而女人们则在出现"，这些逆时装照片而摄的照片表现了被人观看者在自审时感受的焦虑。
摄影：©Christie's Images

这一艺术实验只在博物馆留下了些许的痕迹，简直就和审判时法官桌上的物证一样微不足道，再就是留下了本恩(Ben)1958至1972年间在尼斯的通杜迪-德-莱斯卡莱纳(Tondutti-de-L'Escarène)街开办的挂着"前卫派"招牌的小商店，后来又在乔治·蓬皮杜中心现代艺术博物馆的一间展厅里，重建了这家令人吃惊的花里胡哨的店铺。

也就是说，任何艺术形式——无论它多么微不足道，无论它显得多么难以回收，迟早有一天都会进博物馆，就像我们每个人，正如安迪·沃霍尔所预言的——凭借着传媒万能的魔力都能做哪怕是几秒钟的明星一样。因此，在70年代中期，辛迪·舍曼(Cindy Sherman)通过一系列的摄影作品，发明了一种怪诞离奇的传记手法。她先是嘲讽老一套的女性魅力，后来又开始对电影和杂志传递的各种令人着迷或者反感的影像开刀。

博物馆好比是一艘旗舰，动员着一些强大的(或自认为强大的)团体去保护这一灵魂必不可少的、最后的补充，无疑也成了拥有财富的最后的外部象征——也就是艺术作品。为了容纳这一想像的世界，博物馆成了汇集和呈现时代的各种形式的最佳场所。按照必不可少的编目，博物馆陈列有价值的创作，它也很自然地成为建筑发明的实验室。但它运作的却是一项绝望的事业，在一种狂热的意志逼迫下，不断地更新藏品与展品，因而不可避免地回到一种可怕的混乱之中。馆藏越来越臃肿直至放置不下，漏藏的作品越来越多；已藏的作品越来越占地方。在那里进行的作品之间的比较、相似性研究或对立式展示，很快就转到滑稽可笑的境地，而作品的年表要建立在间歇极短的时间段落上，简直都可以用测体育记录的秒表来计量。在这种以拍卖竞价为背景的艺术与博物馆之间的赛跑之中，收藏者占了收藏品的上风，并成为只跟专业人士相关的事情，艺术家和评选委员互换了角色。在这个充斥着图像的世界里，现实失去了所有的真实性；在这个被物品频繁的更新换代搞得神魂颠倒的世界里，价值失落了，艺术作品在雪崩般的大量生产中粉碎。文化意识形态逼着艺术作品向外在于它的一些社会实践进行借鉴，艺术品成了某种人类学见证，将一些原先被认为是最微不足道的雕虫

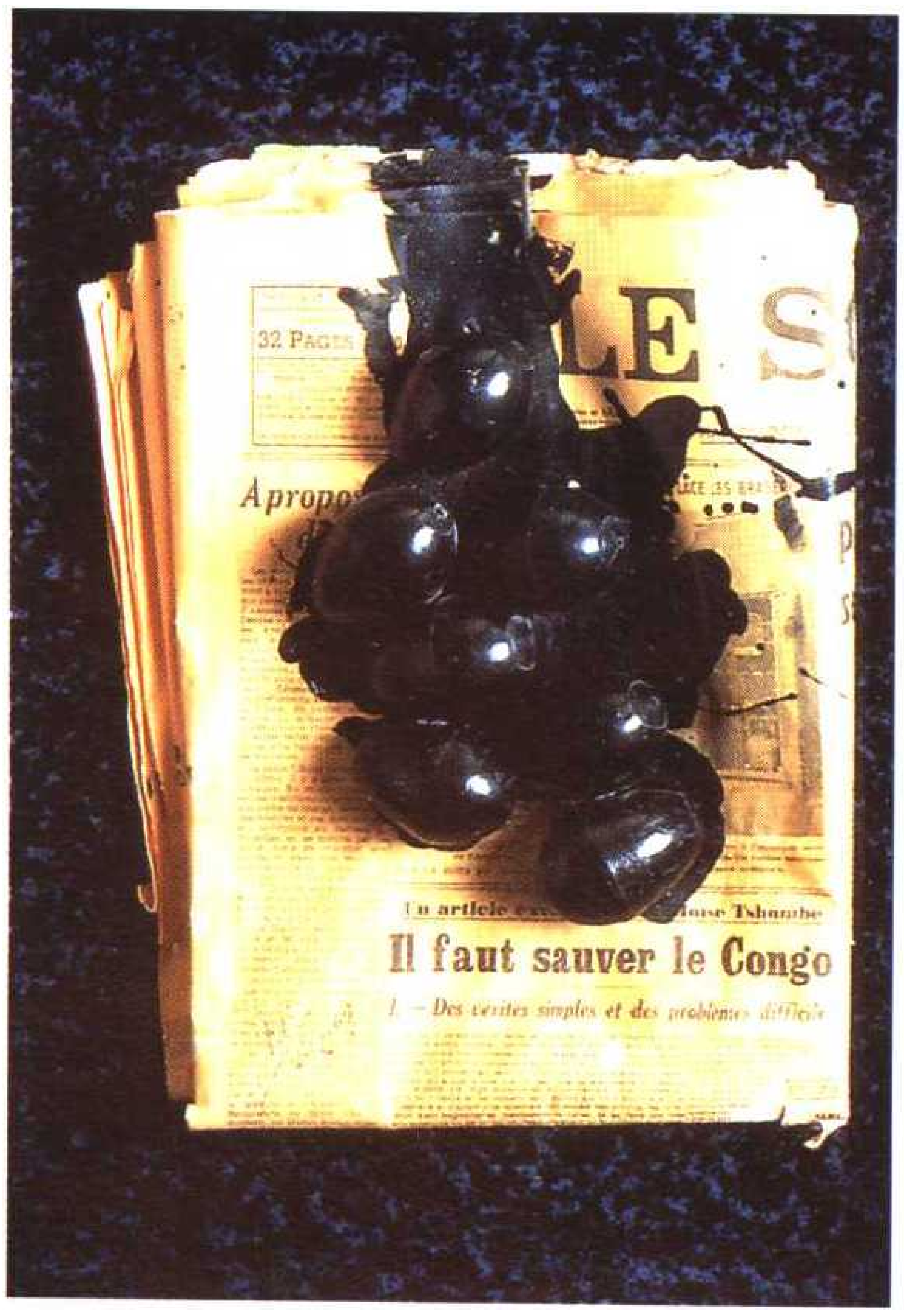
小技，甚至最粗俗的实践行为也纳入它的旗下。

80年代初突然兴起了一阵重建艺术“真实”形式的潮流，绘画又重新像绘画了，像从前那样有着它该有的形象和参照，绘画的乐趣与视觉的乐趣再度吻合，这一潮流过后，物体又重新有力地回到了艺术领域。从1982年让-于贝尔·马丁(Jean-Hubert Martin)和其他一些艺术家(比如英国的托尼·克莱格和威廉姆·伍德罗[William Woodrow]或者法国的贝特朗·拉维耶[Bertrand Lavier]和让-卢克·维尔穆特[Jean-Luc Vilmouth])共同发起的“让事物给我们上课”的欧洲运动，一直到非常国际化的“非表现主义”(inexpressionnisme)，到处都是向绘画重新找到的高傲的生命力发起的挑战。杰尔马诺·切朗(Germano Celant)先前曾为“朴素艺术”奏响先声，他从1988年开始倡导“非表现主义”，立足于他七年前掀起的针对“非真实性和独特性的缺失，艺术中原始主义与民俗风格的消解”的工作。这发生在后现代的背景下，正如让-保尔·布朗谢(Jean-Paul Blanchet)在名为“艺术与区分”的展览(1990年在梅马克举办)上作的开幕辞中所说，当时，“个体刚刚摆脱了现代主义规划专横的限制，又沦陷到一个因失去标准而变得更昏暗并封闭了通向未来的路的世界中，艺术家不再是身处社会领域之外或者高居其上，而是从内部贴紧了真实，他的作品向消费和传媒占据的大众世界借用形式、材料和语言”。

因此，“设计师们的创造”将表示社会与文化关系的“符号化物品”捧上了天，而商业艺术回应的是“作品化的物品”，它靠的是工业制作上的精美，还有表面内容的贫乏和极简的抽



伊利亚·卡巴科夫
(Ilya Kabakov)
《节庆，第4号作品》
(油画，100×160cm，法兰西画廊，巴黎)。格罗伊斯(Boris Groys)在1985年写道：“卡巴科夫的艺术是一种纯粹的叙事艺术，它属于我们的后现代时代，也即无所不能的意识形态已彻底崩溃的时代……”而多米尼克·博佐(Dominique Bozo)认为卡巴科夫是“苏联最好的画家之一……他将这个国家的封闭性，变成了他创作的基石”。在《节庆》系列作品中，他将一些彩色的缎带缝在油画上，虽取代了文字，但仍遵循着小学生的方格本上的横竖格子。
摄影：©该画廊/T ©ADAGP，1999



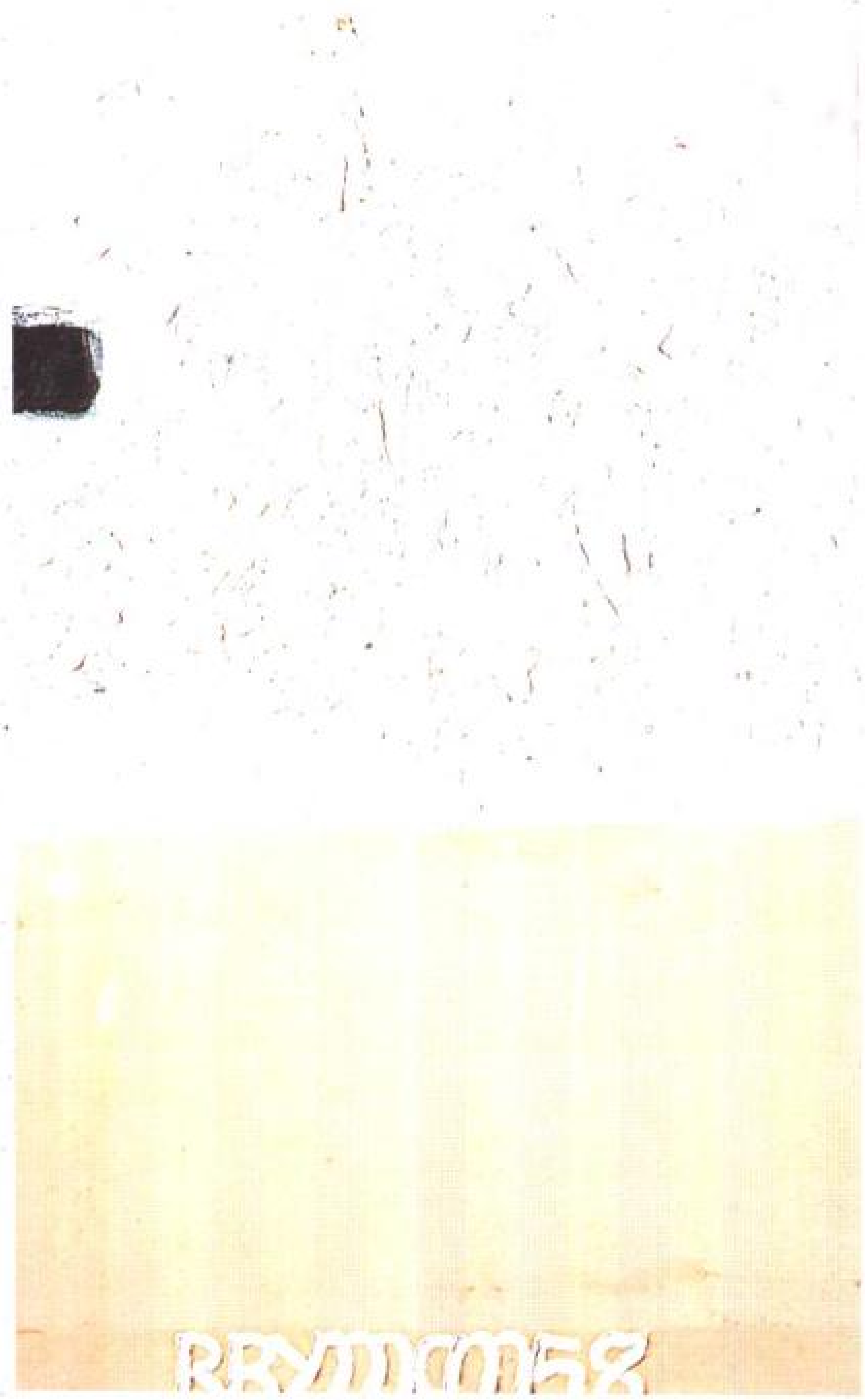
马塞尔·布罗德泰斯（Marcel Broodthaers）*《比利时的黑人问题》*（1963年，报纸和涂了漆的蛋，50×42cm）。这是马塞尔·布罗德泰斯的早期作品之一。这位比利时的诗人在接近四十岁时决定转行搞美术，从此，他和商业艺术以及博物馆艺术两相交锋。他不断抨击艺术中充斥着的"空洞的形式"。因而，在他的作品中，闹剧、自嘲和绝望试图摧毁前卫艺术的种种最后的变形流派，这些流派无一例外地应了"镍足派懒人帮"们的那句老格言——"新玩意，新组合"，同时又落入艺术展览那些过了时的排场。
摄影：Isy Brachot画廊，布鲁塞尔-巴黎/T ©ADAGP，1999

象，打磨光滑、精致的外观，以及冷冰冰的表面，来吻合缄默的技术环境下平庸的日常生活里最浮华的气息。还如让·波德里亚尔所说，"与商业世界相撞击的艺术作品……应具有冲击性、古怪性、出其不意性和焦虑性，甚至自我毁灭性或者非现实性，而这些都是商品的特性"。这样，艺术作品就传达和延续着"巨大的欣喜之中的价值交换的非人性化"，它与"时尚、广告和符号的梦境"相汇合，成了一种单纯的"美妙的可交换性"的对象，然而面对着濒于消亡的"理由"，只剩下了有可能价值等同的"效果"。在这种普遍消除了差异的环境中，艺术品似乎只不过是使将它们区分出来的机构(画廊和博物馆)和人们(生产者兼创作者和消费者)有存在的价值。从此，创作参与者的身分与作品身分成反比，当所有该说的话都已说过之后，远远不是为了什么探索艺术领域的边限，而是为了把规定这一领域的机构的领地封锁起来。

杰夫·昆斯(Jeff Koons)1955年生于纽约，在1981年至1987年间，他先是在有机玻璃的块体中展现"人无法碰到"的家用电器的器材；又让篮球出现在玻璃鱼缸里；后来他将各种俗气的小塑像和"招摇的物体"铸入十分光滑的不锈钢中，或者像1986年，一个铸入简单、易碎的名为"兔子"的薄膜气球——它同样"毫无对于意义的任何威胁"。再后来，他用陶瓷或木头雕刻彩色的作品，以同样一种无害的完美，混合了大众文化制造的偶像、宗教装饰品甚至于教堂里的还愿物、纪念品以及其它无足轻重的小雕像。1990年，为了回应美国猖獗一时的"清教徒主义"潮流，杰夫·昆斯创作了一系列"超级真实"的真人大小或放大的雕塑。在这些图像中，艺术家故意淫秽地展示他自己和奇乔丽娜——一个原籍罗马尼亚的意大利女人，她曾做过前议员和色情电影明星，1991年正式在教堂举行婚礼，嫁给了他！

美国艺术家海姆·斯坦巴赫(Haim Steinbach)1944年出生在以色列，他采用更简单抽象的方式，把混杂的系列物品对比地堆放在多层的架子上，这儿是用大象的脚掌做的墩状软垫(1988年)，那儿是用稻草填塞的鸟的躯壳，另外还有畚箕和草垫子。理查德·阿茨韦格尔(Richard Artschwager)

罗伯特·赖曼(Robert Ryman)



《无题》
(1958年，绘制在棉布上的油画，135.4×83cm)。这幅画中可以见到后来成为罗伯特·赖曼所有作品标志的白色油画方块，画的下方还留有一大块空白，昭然填写着画家自己的名字。"一幅画要想画得好，就应该给人得来全不费工夫的印象。必须是非常明显的，是一种不知怎样就来了的东西。"
摄影：赖恩当代艺术中心，巴黎/T

1930年生于美国田纳西州的纳什维尔。作为吹奏爵士乐的萨克斯乐手，他曾经决意献身音乐事业，但在1955年，他在黑山艺术学院接受了约瑟夫·阿尔贝斯(Josef Albers)的教育，从此坚定地选择了绘画。在他的绘画历险生涯中，他很快树立起两大形式原则：方块的画布和白色。事实上，只有这样的"清一色"才能避免制造多余的"心理"效果，否则会妨碍对纯绘画性的视觉感知，在这种纯绘画性中，一切都在起作用。

从此，他执着地实验着无限多样的色调、光泽和力度，以使光线能真正地在画面上起作用，而画面的存在效果是靠各种各样的材料支撑起来的。除了传统的亚麻布，他还添加了棉花、纸，还有玻璃纤维、木材、金属、有机玻璃或者简单的描红纸。他于1966—1967年间创作的《标准》系列是制作在剪得很细的钢叶片上的。他很关注绘画在空间中的展示形式，比方说，他完成于1968年的作品《艾塞克斯》的黄色画框是直接画在墙上的。

"线条是真实的、空间是真实的、平面是真实的，与抽象或再现的手法相反，在画与墙壁之间存在一种相互作用。"

置身于前卫艺术之外的赖曼从不认为绘画已经死亡："世界上存在着这么多种作画的方式。但我想，在任何绘画中，重要的是有狂喜、感悟和惊诧。"赖曼的作品断然避开了复制和匆匆而过的目光，因为匆匆的目光看他的画时可能只看见一团白色。



扬·凯尔萨莱
(Yann Kersalé)
《港口之夜》
(1991年，圣纳泽尔)。扬·凯尔萨莱运用逆光来对照夜色，构成了海市蜃楼般的"光线的雕塑"，塑造出扑朔迷离的建筑。他表现夜色，从不用不合时宜的光照或者不合气氛的装置来侵犯夜色。光束变成了他的画笔。为了能将这座港口和它身后的城市协调为一体(尽管码头上有二战遗留的废墟和废弃的造船厂)，他用紧贴着墙面照明的光线处理表面，从而美化了高柱粗糙的混凝土的质地，而光线的一种永不停息的螺旋形运动为吊车注入了生机。电脑储存了该港口所有的信息，并照实地实景中的时间流程加以处理，使得整个照明机制充满了动感，并相应而定出了照明与熄灭的程序。
摄影：©J.-N. Vinter/T

1924年生于华盛顿，他用弗米加材料制造家具，玩着比例的扭曲或透视角度颠倒的游戏，用一种消极的外观和笨重呆板的造型来刺激人们忽略平庸性的感觉。最后说到罗伯特·戈贝尔(Robert Gober)，他1954年生于沃林夫德(Wallingford)，他从创新卫生用具做起，后来过渡到创作蜡制的解剖标本，在这些作品里，一些人体的碎片分散在布置得令人毛骨悚然的万分空旷的空间中。在此期间，他还曾通过安置阴森的床和婴儿围栅(《游戏栏圈》，1987年)来打乱内室空间的稳定性，在其中，最常见的物品似乎也不可救药地死去了。

我们面对的就是费利克斯·瓜塔利(Félix Guattari)所说的令人发窘和恼火的"形式的幻灭"。从观念艺术到行为艺术，在经历了这些桀骜不驯的、不随大流的艺术形式之后，艺术似乎像游击队一样躲进丛林里，试图组织抵抗运动。由前卫和先锋派艺术家打开的缺口重新闭合，遇上的是一些模棱两可的问题以及在博物馆的内外骑墙不定的双重游戏。穿墙越壁的艺术与超市调着情，或者宣讲"视觉工具"的批评话语。它覆盖范围极广，从安迪·沃霍尔的汤料罐头一直到丹尼尔·布伦的"批评性"然而又是装饰性的设置。英国雕塑家巴瑞·弗兰纳根(Barry Flanagan)曾在圣马丁艺术学校师从安东尼·卡罗，他从使用像沙子或绳子这样别致的材料过渡到使用青铜，但从1978年起，他模仿动画片用青铜来塑造一些蹦蹦跳跳、滑稽好玩的兔子形象，这些兔子成为他戏仿雕塑中的主角。而粘贴艺术不断衍生的遗产在到处分散和组合着已经粉碎的世界的残片。

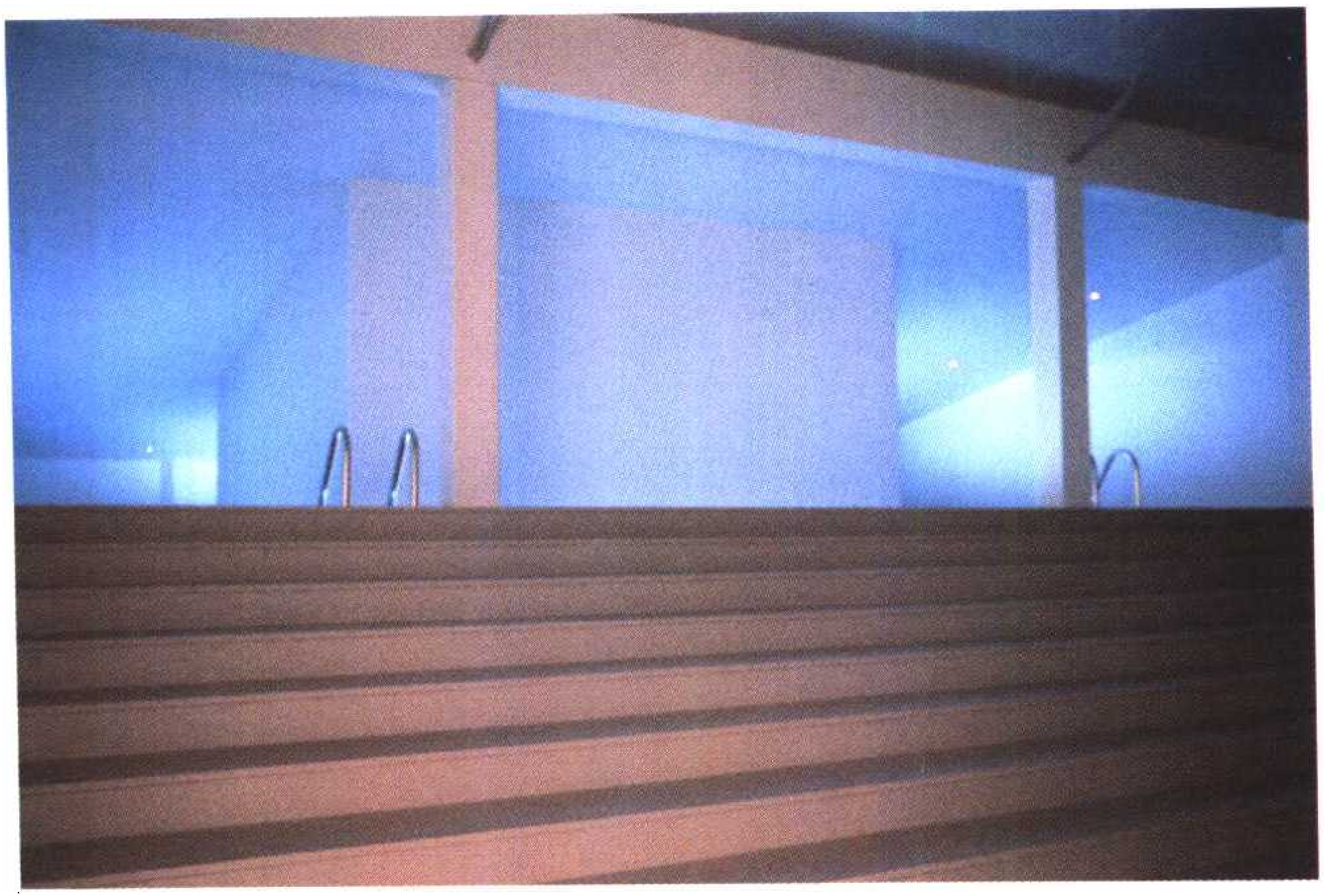
克里斯蒂安·博尔坦斯基(Christian Boltanski)带着琐碎的怀旧感重新发明了戏仿的圣像屏或圣物盒，而埃里克·

丰特诺(Éric Fonteneau)则通过放大镜的聚焦点使得照片拍下的金星的不同位相仿佛流出泪来。设计师英戈·莫尔(Ingo Maurer)设计的蛛网般造型的灯具巧妙地把室内空间戏剧化了，而扬·凯尔萨莱(Yann Kersalé)让难以抵挡的轻盈的光线游走在阴暗的传奇性场所。一种新的艺术一点点地改变着繁华城市的黑夜，烘托出耸立其间的卓越的建筑，也使被城市遗忘的黑暗的偏僻角落重新找到价值。

理查德·佩杜齐(Richard Peduzzi)的布置艺术也同样综合了各种技术与实践，不仅应用在剧院、歌剧院，也发挥在博物馆和展览会或饭店餐厅的布置上。他用具有持久明显效果的造型、质料和光线营造出祥和宜人的诗意气氛。今天，令艺术家着迷的戏剧化设计召唤他们去调用大量的表现手法。当马塞尔·布鲁泽斯(Marcel Broothaers)为博物馆搭起毫无品位的装饰布景，又指出它的绝对权力的梦想过于显明，这种戏剧性揭示出博物馆专断的理论陈述的空洞。当汉斯·哈克(Hans Haacke)捕捉艺术与金融之间的关系，这种戏剧性表现为无可挑剔的准确性。而当巴巴拉·克鲁格(B-arbara Kruger)表现女权主义及和平主义愿望时，这种戏剧性就又跟宣传鼓动没有二致。

伊利亚·卡巴科夫(Ilya Kabakov)的装置艺术作品《在集体厨房中》，或者乔纳森·博罗夫斯基(Jonathan Borofsky)在时而悲观、时而诙谐的调子中对各种情感、欲望和噩梦进行大规模的清点，也还是戏剧化的。最后，仓又四郎以设计或室内建筑的名义，在忽略西方固有的日用品和美术品之间等级的日本文化观念中，创造了与其细腻而明朗的梦想相称的形式和空间。这里已看不到现代与后现代决裂的影子，人们的辨别力已在大片的信息海洋中丢失了。她的作品是对一种处于两者之间的状态的几乎空灵的探索，彻底斩断了与真凭实据之间的关联。也就是说，在20世纪末，艺术作品惟一自救的办法，就是比以往任何时候都要接近它的潜在性；或者还有一个办法，就是在厌倦与忧郁的驱使下，不顾现代艺术史近期曾经出现的对艺术职业过度信任的现象，回归到一种已经丢失了的、也许并不存在的艺术职业上去。

然而，西格玛·珀尔克(Sigmard Polke)和格哈德·里希特(Gerhard Richter)的绘画形象，罗伯特·赖曼(Robert R-yman)的白色绘画或皮埃尔·苏拉日(Pierre Soulages)的黑色绘画，不断地挑战着那些扬言已几乎什么也没有了的学究



们，不断地质疑着久被预言、注定的消失。艺术对于枯竭的理论已充耳不闻，它没有停止它的那些夕阳镜，继续在诱惑人、令人惊讶或赞叹，所以还是要去看艺术领域发生着什么。在一座高速公路桥下的一段“无人之地”，我们会发现一个在讲故事的人，站在丝网印刷的广告牌下面左侧，矗立在一个平面有十平方米的闪光的箱子上，这就是杰夫·沃尔(Jeff Wall)完成的作品《讲故事的人》。杰夫·沃尔在“波普艺术”的熏陶下长大，迷恋“新浪潮”和观念艺术，他将形象的“定格”创立为美术的一种门类，并制造出巨幅的冰冷的图像，这些图像表面看上去空洞而平庸，但会渐渐泄露出故事编排用心细致的秘密，而最后让人撞到了一团由谜织成的网。

詹姆斯·特里尔
(James Turrell)
《重水》
(1991年设立于普瓦捷的"现代舒适展")。"现代舒适展"的这一装置发展了一种在空间与光线的相互作用之间获取能量的非物化艺术极简抽象的美学，引导来访者先进入一个类似游泳池的启蒙性空间，然后进入一间白色的方屋，它没有屋顶，浸身在自然光变幻的色彩之中，这一交互辉映着天空的蓝色和它的倒影的立方体建筑令人宾至如归，在一种精神绝对放松的情况下，进入冥想状态。
摄影：©J.-L.Terradillos/"现代舒适展"，普瓦捷

詹姆斯·特里尔(James Turrell)的“光线的作品”给人的幻觉首先是一幅单色调的画，从昏暗之中浮现出来，而后让人的目光沉入到扑朔迷离的色彩与光线构成的飘渺空间里。如果说在内华达沙漠中经过他布置的罗登火山口(艺术家1977年买下的死火山，用来观察自然光的八种形态)是他令人几乎无法亲眼看到的杰作，那么他1991年为普瓦捷的“现代舒适展”创作的《重水》，规模要小得多，却令我们沉入光线的中心而最终心醉神迷。

就这样，我们还可以列举出各种例子，来证明所谓的艺术的死亡是站不住脚的。不管是在大庭广众之下，还是在隐秘的工作室里，艺术家们欲将世界变成一件个人的事情的雄心和抱负，到处在动摇着那些自我参照、沾沾自喜的自满情绪，动摇着过眼云烟般的艺术“产品”即时消费的随机性。艺术的今天不再故作深沉，也不再花哨轻浮，而是以它的判断力，置时尚的物品与反映于不顾，像往常一样在行进、在开拓、在建设。在表象的后面，艺术在继续……就是要看个究竟，看个明白。

大事年表

注：这一大事年表中标有一些重要的文化事件。字母缩写含义为：
M：音乐； L：文学或思想； A：艺术。

1946 L ●鲁塞，《集中化的世界》●萨特，《毕恭毕敬的妓女》●阿斯图里亚斯，《总统先生》。
A ●毕加索在瓦洛利定居，并投入《生活的欢乐》的创作
●勒科比西埃，马塞的"建筑单位"，1946—1952年。

1947 L ●皮亚杰，《智力的诞生》●加缪，《鼠疫》●维昂，《生活的泡沫》
●《安娜·弗兰克的日记》发表 ●劳瑞，《在火山下》。
A ●马蒂斯，发表作品《爵士》和《内室》系列 ●苏拉日，创作最初的抽象作品
●波洛克，早期的"滴淌法" ●贾可梅蒂，《行走的人》。

1948 L ●布朗肖，《死亡判决》●莱里斯，《删除线》●奥威尔，《1984》。
A ●马蒂斯，旺斯的多明我会礼拜堂 ●布勒东、杜布菲和波朗创办"原始艺术"组织。

1949 L ●希奥朗，《解构概论》●波伏瓦，《第二性》●尤内斯库，《秃头歌女》
●马拉帕尔特，《皮肤》●米勒，《性》●帕韦斯，《美丽的夏天》。
A ●毕加索，将作品《和平鸽》捐赠给巴黎的世界和平大会。

1950 L ●弗朗卡斯泰尔，《绘画与社会》●杜拉斯，《抵挡太平洋的堤坝》
●法农，《黑皮肤与白面具》●聂鲁达，《诗歌总集》。
A ●毕加索，《山羊》●马蒂斯，最后一件雕塑作品《卡佳》●莱热，《行走的花朵》
●桑德贝格在阿姆斯特丹的现代艺术博物馆首次展出"蝮蛇"团体
●勒科比西埃，"隆尚教堂"，1950—1955年。

1951 L ●加缪，《反抗者》●尤瑟纳尔，《哈德良的回忆》●琼斯，《只要还有人在》
●塞林格，《麦田里的守望者》●莫拉维亚，《因循守旧的人》。
A ●大卫·史密斯，《澳大利亚》●达利，《十字架的圣约翰教堂的基督》
●毕加索，《朝鲜大屠杀》。

1952 L ●布勒伊，《石窟壁画艺术的四千年》●贝克特，《等待戈多》●海明威，《老人与海》。
A ●马蒂斯，《国王的忧郁》，《蓝色裸女》●毕加索，《战争与和平》。

1953 L ●巴尔特，《写作的零度》。
A ●培根，重新画了委拉斯贵兹的《教皇英诺森十世》。

1954 M ●瓦雷兹，《沙漠》。
L ●克洛索斯基(Klossowski)，《今晚的罗贝尔特》●萨冈，《你好，忧愁》
●雷阿日，《O娘的故事》。
A ●马蒂斯去世 ●巴尔蒂斯，《圣安德烈商业街》●马塔，《预言家》
●"运动"展览，德尼·勒内画廊，巴黎 ●瓦萨雷利，《黄颜色的宣言》。

1955 M ●协纳基斯(Xenakis)，《轻移》。
L ●列维-斯特劳斯，《忧伤的热带》●马尔库塞，《爱欲与文明》。
A ●劳森伯格，"交织的字母"，1955—1959年 ●琼斯，《旗帜》●克卢佐，《毕加索的秘密》
●莱热去世。

1956 L ●热内，《阳台》●萨洛特，《怀疑的年代》●谷崎，《无耻的忏悔》。
A ●理查德·汉密尔顿的拼贴画中出现了"波普艺术"
●赖特古根海姆博物馆，纽约，1956—1959年。

1957 L ●巴尔特，《神话学》●布托尔，《变》●乔姆斯基，《句法结构》
●帕斯捷尔纳克，《日瓦戈医生》。
A ●毕加索，改画委拉斯贵兹的《宫娥》●洛特科，《红、白、灰》
●阿朗·卡普洛的第一次"机遇剧"表演。

1958 L ●格拉克，《森林中的阳台》●纳博科夫，《洛丽塔》●罗什福尔，《战士的休息》
●索莱斯，《奇异的孤独》●兰佩杜萨遗著《雪豹》出版。
A ●克兰，"空"的展览，伊里斯·克莱尔特画廊，巴黎 ●塔基斯早期的"电磁雕塑"。

1959 L ●格诺，《扎姬在地铁中》●萨洛特，《天象仪》
●施瓦兹-巴尔(Schwartz-Bart)，《最后一个正义者》●西蒙诺夫，《生者与死者》，1959-1964年。
A ●尼梅耶，巴西利亚城的首批建筑。

1960 L ●马尔蒂耐，《普通语言学原理》●佩罗斯，《粘贴画》●西蒙，《弗兰德公路》
●贡布洛维奇，《淫书》。
A ●彼埃尔·莱斯塔尼，《新现实主义宣言》●伊夫·克兰，《海绵浮雕》。

1961 M ●卡奇，《寂静》。
L ●加尔布雷斯，《富足的年代》●格拉斯，《铁皮鼓》。
A ●波依斯被任命为杜塞尔多夫学院的雕塑教授 ●芒佐尼，"鲜活的"雕塑
●"视觉艺术研究"团体(GRAV)成立。

1962 L ●列维-斯特劳斯，《野性的思想》●夏尔，《群岛上的话语》●伯吉斯，《发条橙》
●索尔仁尼琴，《伊万·丹尼索维奇的一天》。
A ●沃霍尔，《玛丽莲·梦露》●阿尔芒，《肖邦的滑铁卢》
●杜布菲，开始创作"Hourloupe"系列
●皮斯托莱托，第一批《镜画》
●克雷芒·格林伯格在提及巴耐特·纽曼、马克·洛特科和克利福德·斯蒂尔时谈到"色彩场"。

1963 L ●勒克莱齐奥，《诉讼笔录》。
A ●丁格利，《我找到了》，1963-1964年。

1964 L ●萨特拒绝接受诺贝尔文学奖，同年创作了《词语》。
A ●劳森伯格，荣获威尼斯双年展大奖 ●沃霍尔，《九个杰姬》
●"日常生活神话"展览，巴黎市现代艺术博物馆。

1965 L ●毛泽东《红宝书》译成法文 ●马尔库塞，《文化与社会》
●佩雷克，《物》。
A ●加西奥-塔拉博展示"叙事性具象"，格勒兹画廊，巴黎。

1966 L ●福柯，《词与物》●加蒂，戏剧，《致一把电椅的公开颂歌》
●卡达雷(Kadaré)，《死亡军队的将军》●瓦西利科斯，《Z》●哈威尔，《花园晚会》
●索尔仁尼琴，《癌症患者公寓》。
A ●巴尔蒂斯，《土耳其寝室》●在纽约的犹太博物馆展览"原始结构"
●罗伯特·文杜里，《建筑的复杂性与矛盾性》中阐述后现代主义
●4月19日，GRAV团体展示"大街上的一天"，巴黎。

1967 L ●阿拉贡，《布朗什或遗忘》●雷兹瓦尼，《光年》
●加西亚·马尔克斯，《百年孤独》。
A ●希戈尔(Sega)，《餐馆窗边》第1号作品 ●巴黎现代艺术博物馆"光线与运动"展览
●切兰特"朴素艺术"
●理查德·朗格拍摄行人在草丛上留下的足迹。

1968 L ●波德里亚尔，《物的体系》●尤瑟纳尔，《苦炼》●杰克·伦敦，《供认》。
A ●基恩赫尔兹，《可携式战争纪念》●梅尔兹，《爱斯基摩人的圆顶冰屋》
●马塞尔·杜尚去世 ●布罗德泰斯创建了现代艺术博物馆，鹰室。

1969	L	●德勒兹，*《反俄狄浦斯》*。
	A	●汉森，*《超市女人》*●库耐里斯，*《十二匹活马》*，阿蒂戈画廊 ●哈洛德·塞曼在伯尔尼举办"态度即形式"的展览 ●约恩，*《供与求》* ●波依斯，*《小分队》*。
1970	L	●莫诺，*《偶然与必然》*●汉克，*《守门员罚点球时的焦虑》*。
	A	●"激浪派"在科隆的艺术节上出现 ●斯密森，*《螺旋》*●"材料/表面"团体。
1971	L	●伊里奇，*《没有学校的社会》*●库珀，*《精神病学与反精神病学》* ●汉克，*《在康斯坦茨湖边骑行》*。
	A	●彼尼翁–埃内斯特在巴黎张贴2000名死者卧像的丝网印刷品 ●德·玛利亚，*《雷电场》*（构思，1971年；完成，1974–1977年）。
1974	L	●德里达，*《丧钟》*。
	A	●埃洛，*《鱼的景色》*●巴黎当代艺术国际展览会（FIAC）。
1975	A	●纽约艺术家广场的"涂鸦艺术"展览 ●塞曼在整个欧洲举办展览"孤独的机器"。
1978	L	●佩雷克，*《生活使用指南》*。
	A	●彼尼翁–埃内斯特，*《兰波》*。
1979	M	●阿尔班·伯格（Alban Berg）的作品*《璐璐》*在巴黎歌剧院首次公映，由谢洛导演。
	A	●詹克斯发表后现代宣言性的作品*《后现代建筑语言》*。
1980	L	●斯泰伦，*《索菲的选择》*●埃柯，*《玫瑰之名》*。
	A	●"埃利翁在中国"展览 ●威尼斯双年展的超先锋派展。
1981	M	●布莱兹，*《颂歌》*。
	A	●尼斯的"自由具象"展览 ●*《格尔尼卡》*离开纽约的现代艺术博物馆，转到马德里的普拉多美术馆。
1982	A	●"让事物教我们"展览，伯尔尼市立博物馆 ●塔基斯，*《三个音乐空间图腾》*，蓬皮杜中心论坛 ●墨西哥塔玛约博物馆创立 ●"神话、戏剧、悲剧"展，圣艾蒂安工业和艺术博物馆 ●"态度、观念、意象，60/80年代"，阿姆斯特丹的现代艺术博物馆。
1983	A	●阿斯克新城博物馆开设 ●塞拉，*《克拉拉–克拉拉》*，巴黎杜伊勒利宫花园 ●"后涂鸦艺术"展，辛德尼·贾尼斯画廊，纽约。
1984	A	●*《20世纪艺术中的原始主义》*，纽约现代艺术博物馆 ●悉尼第五届双年展希望成为倾听具像艺术复兴的"对立实验室" ●"艺术反歧视"集体巡回展 ●白南准为蓬皮杜中心的论坛设计三色摄像。
1985	A	●乔治–蓬皮杜中心的"不朽之作"展览 ●克里斯托在巴黎包装"新桥" ●"风格与混沌"展，卢森堡公园博物馆，巴黎 ●在巴黎的萨莱府邸设立毕加索博物馆。
1986	A	●波依斯去世 ●布伦，"双重的平台"，王宫广场的著名"柱子"，巴黎 ●在巴黎创立奥塞博物馆 ●瓦尔拉夫·里夏茨/路德威格（Ludwig）博物馆在科隆设立 ●当代艺术博物馆（MOCA）在洛杉矶落成。

1987	A	●努韦尔，阿拉伯世界研究所(IMA)，巴黎 ●圣艾蒂安的新艺术博物馆创立。
1988	A	●在巴伦西亚创立现代艺术学院 ●在普拉多设立佩奇(Pecci)博物馆 ●由塞曼在柏林组织的"远离时代精神"展览会。
1989	A	●卢浮宫的玻璃金字塔建成 ●乔治-蓬皮杜中心和维莱特城的"大地魔术师"展览 ●麦普绍普(Mapplethorpe)的绘画因其"淫秽性"在华盛顿的考尔科兰(Corcoran)美术馆被禁止展览。
1990	A	●凡·高的*《加歇医生肖像》*在纽约的克里斯蒂拍卖行达到了8250万美元的天价 ●克里斯蒂安·德·波茨昂帕克在巴黎维莱特城设计的音乐厅初期工程竣工 ●梅马克(Meymac)的CAC展："是否有一种'区分艺术'？"
1992	A	●乔治-蓬皮杜中心的"宣言"展 ●在里昂的当代艺术空间"批评性具象"展览 ●培根和维埃拉·达·茜尔瓦去世。
1993	A	●在巴黎大皇宫举办"设计，世纪之镜"展览 ●"身体的灵魂：艺术与科学"展览，大皇宫 ●在乔治-蓬皮杜中心举办的"麦尔考·莫莱"回顾展 ●诺曼·福斯特在尼姆设计建造"艺术方城" ●爱德华·彼尼翁去世。
1994	A	●乔治-蓬皮杜中心的"打破极限，艺术与生活，1952—1994"展览 ●让·努韦尔设计的卡地亚基金会开幕，巴黎的拉斯帕耶大街 ●皮埃尔·苏拉日为孔克的圣女福瓦教堂绘制玻璃窗 ●基恩赫尔兹去世。
1995	A	●让娜·克莱尔主持威尼斯双年展一百周年纪念展览 ●克里斯托与让娜-克洛德"包装"柏林的国会大厦 ●*《过渡的仪式：世纪末的艺术》*展，塔特陈列室，伦敦。
1996	A	●由伊夫-阿兰·布瓦和罗萨林德·克劳斯倡议的"'无定形'艺术是怎么回事？"展览在乔治-蓬皮杜中心举办 ●乔治-蓬皮杜中心的"面对历史"展览 ●理查德·巴基埃，丹·弗拉文和杜安纳·汉森去世。
1997	A	●卡特琳·大卫在卡塞尔举办第十届"资料展"(Documenta) ●乔治-蓬皮杜中心的"印记"展 ●培根的作品展在乔治-蓬皮杜中心举办 ●马丁·格罗皮乌斯·巴乌在柏林举办"现代主义时代"展览 ●朱利安·施纳贝尔执导电影*《巴斯奎厄特》*，杰夫瑞·莱特在片中扮演主人公，大卫·鲍威扮演安迪·沃霍尔 ●威莱姆·德·库宁、鲁瓦·里奇顿斯坦和维克多·瓦萨雷利去世。
1998	A	●弗兰克·盖里在西班牙的毕尔巴鄂建造的古根海姆博物馆开放 ●安东尼奥·索拉和塞萨尔去世。
1999	A	●马克·洛特科的作品在巴黎现代艺术博物馆展览 ●在威尼斯第48届双年展上哈洛德·塞曼主持的"到处"展(dAPERTutto)。

参考书目

常识性著作：

Michael Archer, *l'Art depuis 1960* ,Thames and Hudson, Paris 1997.
Paul Ardenne, *Art, l'age contemporain*, éditions du Regard, Paris, 1997.
Robert Atkins, *Petit lexique de l'art contemporain*, Abbeville, Paris, 1992.
Sally Bonn, *l'Art en Angleterre, 1945-1995*, Nouvelles éditions françaises, Paris, 1996.
Sous la direction de Arlette Barré-Despond, *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, éditions du Regard, Pairs, 1996.
Alain Bonfand, *l'Art en France, 1945-1960*, Nouvelles éditions françaises, 1995.
Maïten Bouisset, *Arte Povera*, éditions du Regard, Paris, 1994.
Sous la direction de Jean-Philippe Breuille, *Dictionnaire de l'art du xx^e^ siècle*, Larousse, Paris, 1991.
Christine Cayrol, *l'Art en Espagne, 1936-1996*, Nouvelles éditions françaises, Paris, 1996.
Dominique Chapon, *Chronologie d'histoire de l'art*, Larousse, Paris, 1997.
Philippe Dagen, *l'Art français, le xx^e^ siècle*, Flammarion, Paris, 1998.
Christophe Domino, *l'Art moderne, douze tableaux choisis dans les collections du MNAM-Centre Georges-Pompidou*, Scala, Paris, 1991.
Christophe Domino, *l'Art contemporain, douze tableaux choisis dans les collections du MNAM-Centre Georges Pompidou*, Scala, Paris, 1994.
Christophe Domino, *À ciel ouvert*, Scala, Paris, 1999.
Michel Draguet, *Chronologie de l'art du xx^e^ siècle*, Flammarion, Paris, 1997.
Sous la direction de Jean-Louis Ferrier, *l'Aventure de l'art au xx^e^ siècle*, Chêne/Hachette, Paris, 1988.
Catherine Francblin, *les Nouveaux Réalistes*,éditions du Regard, Paris, 1997.
Maurice Fréchuret, *le Mou et ses formes*, ENSBA, Paris, 1993.
Colette Garraud, *l'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1993.
Violette Garnier, *l'Art en Allemagne*, Nouvelles éditions françaises, Paris, 1997.
Hervé Gauville, *l'Art depuis 1945, groupes et mouvements*, Hazan, Paris, 1999.
Marie-Hélène Grinfeder, *les Années Supports/Surfaces*, Herscher, Paris, 1991.
Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie, une anthologie*, Hazan, Paris, 1997.
Giovanni Joppolo, *l'Arte Povera*, Fall édition, Paris, 1996.
Pascale Le Thorel-Daviot, *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Bordas, Paris, 1996.
Marco Livingstone, *le Pop Art*, Hazan, Paris, 1990.
Sous la direction de Robert Maillard, *25 Ans d'art en France*, Larousse, Paris, 1986.
Jennifer Martin, Claude Massu, Sarah Nichols, Alexandra parigoris, Denys Riout et David Travis, *l'Art des États-Unis*, Citadelle et Mazenod, Paris, 1992.
Sous la direction de Jean-Paul Midant, *Dictionnaire de l'architecture du xx^e^ siécle*, Hazan et Institut francais de l'Architecture, Paris, 1996.
Catherine Millet, *l'Art contemporain en France*, Flammarion, Paris, 1994.
Catherine Millet, *l'Art contemporain*, Dominos/Flammarion, Paris, 1997.
Claude Minière, *l'Art en France 1960-1995*, Nouvelles éditions françaises, 1995.
Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel*, Skira, Genève, 1995.
Nicolas de Oliviera, Nicola Oxley, Michael Petry et Michael Archer, *Installations, l'art en situation*, Thames et Hudson, Paris, 1997.
Paul-Hervé *Parsy, Art minimal*, Centre Georges-Pompidou, 1992.
Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, éditions Carré, Paris, 1993.
Léonard Wallock, *New York*, 1940-1965, Seuil, Paris, 1988.
Sous la direction de ingo F.Walther, *l'Art du xx^e^ siècle*, Taschen, Cologne, 1998.

可以帮助辩论与思考的著作：

Aragon, *Henri Matisse, roman*, Gallimard, Paris, 1971 (réédition 1998).
Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Paris, 1974.
Theodor W. Adorno, *Autour de la théorie esthétique*, Klincksiek, 1976.

参考书目

Roland Barthes, *la Chambre claire et autres textes, in Œuvres complètes*, tome 3, Le Seuil, Paris, 1995.
Jean Baudrillard, *le Complot de l'art*, Sens et Tonka, Paris, 1997.
Howard S. Becker, *les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988.
Laurence Bertrand Dorléac, *l'Art de la défaite, 1940-1944*, Le Seuil, Paris, 1993.
Pierre Bourdieu, *la Distinction*, éditions de Minuit, Paris, 1979.
Nicolas Bourriaud, *Formes de vie*, Denoël, Paris, 1999.
Jean-Luc Chalumeau, *Lectures de l'art*, Chêne, Paris, 1991.
Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Gallimard, Paris, 1983.
Jean Clair, *la Responsabilité de l'artiste*, Gallimard, Paris, 1997.
Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Le Seuil, Paris, 1996.
Régis Debray, *Vie et Mort de l'image*, Folio/Essais, Gallimard, Paris, 1994.
Claude Gintz, *Ailleurs et Autrement*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.
Nathalie Heinich, *le Triple Jeu de l'art contemporain*, éditions de Minuit, Paris, 1998.
Nathalie Heinich, *l'Art contemporain exposé aux rejets*, éditions Jacqueline Chambon,Nîmes, 1998.
Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?* Folio/Essais, Gallimard, Paris, 1997.
Alain Jouffroy, *le Monde est un tableau*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1998.
Jean-Pierre Keller, *la Nostalgie des avant-gardes*,éditions Zoé/éditions de l'Aube, La Tourd'Aigues, 1991.
Mathieu Kessler, *les Antinomies de l'art contemporain*, PUF, Paris, 1999.
Gilbert Lascault, *Écrits timides sur le visible*, Armand Colin, Paris 1992.
Herbert Marcuse, *la Dimension esthétique*, Le Seuil, Paris, 1979.
Yves Michaud, *la Crise de l'art contemporain*, PUF, Paris, 1997.
Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, éditions Jacqueline Chambon,Nîmes, 1999.
Catherine Millet, *le Critique d'art s'expose*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.
Raymonde Moulin, *l'Artiste, l'institution et le marché*, Champs/Flammarion, Paris, 1997.
Picasso, *Propos sur l'art*, Gallimard, Paris, 1998.
Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention*, Gallimard, Paris, 1994.
Rainer Rochlitz, *l'Art au banc d'essai*, Gallimard, Paris, 1998.
Jean-Marie Schaeffer, *l'Art de l'âge moderne*, Gallimard, Paris, 1992.
Harald Szeemann, *Écrire les expositions*, La lettre volée, Bruxelles, 1996.
Michel Troche, *Écrits*, éditions du Regard, Paris, 1993.

要想知道当代艺术方面更多的信息，应当参阅相关的杂志，如《艺术快讯》(*Art Press*)、《美术杂志》(*Beaux-Art*)、《艺术月刊》(*Le Journal des Arts*)、《眼》(*L'Œil*)或者《反面》(*Verso*)，另外可以查阅许多关于艺术家的专论，里面常常有许多谈话录，以及在重要的专题展览同时出版的目录与书籍，如：

72-72, Grand Palais, RMN, Paris, 1972.
Les Machines célibataires, musée des Arts décoratifs, Paris, 1976.
Art Allemagne aujourd'hui, MAM de la Ville de Paris, 1981.
Les Immatériaux, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1985.
Nouvelle Biennale de Paris 85, éditions Electa/Moniteur, Paris, 1985.
Les Magiciens de la Terre, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1989.
L'Œuvre ultime de Cézanne à Dubuffet, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1989.
L'Art conceptuel, une perspective, MAM de la Ville de Paris, 1989.
Jacques Derrida, Mémoires d'aveugle, Musée du Louvre, RMN, Paris, 1990.
L'Art en mouvement, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1992.
Et tous ils changent le monde, deuxième biennale de Lyon, RMN, Paris, 1993.
Hors Limites, l'art et la vie, 1952-1994, Centre Georges-Pompidou, Pairs, 1994.
Yves-Alain Bois et Rosaline Krauss, *l'informe, mode d'emploi*, Centre Georges-Pompidou,Paris, 1996.
Face à l'histoire, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996.
Georges Didi Huberman, *l'Empreinte*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1997.
Gutai, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1999.

封面页
版权页
正文